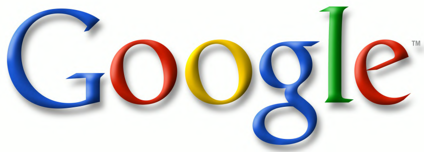


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

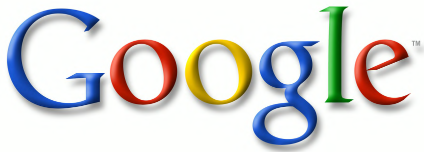
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



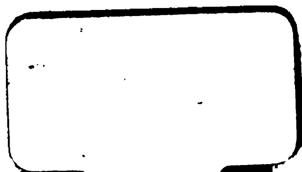
WIDENER
HN Q6DL K

Thr 458.96

Harvard College
Library

VE RI TAS

FROM THE BEQUEST OF
Lucy Osgood
OF MEDFORD, MASSACHUSETTS



LE THÉATRE ANGLAIS

DU MÊME AUTEUR

Format grand in-18.

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

PROFILS ANGLAIS, 2e édition. . . . . 1 vol.

HACHETTE ET Cie, ÉDITEURS

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ANGLAISE, 2e éd. 1 vol.
MÉRIMÉE ET SES AMIS. . . . . 1 —
AMOURS ANGLAIS, nouvelles . . . . 1 —
CONTES DU CENTENAIRE, nouvelles. . . . . 1 —
VIOLETTE MÉRION, 2e édition. . . . . 1 —
LE CHEMIN QUI MONTE. . . . . 1 —
NOS GRANDS-PÈRES, 2e édition. . . . . 1 —

ARMAND COLIN ET Cie, ÉDITEURS

L'ÉLÈVE DE GARRICK (1780). . . . . 1 vol
RENÉGAT (1586-1593) . . . . 1 —

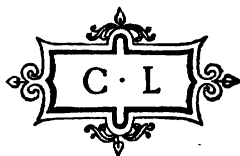
Droits de reproduction réservés pour tous les pays, y compris
la Suède, la Norvège et la Hollande.

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX. — 5686-3-96. — (Encre Lorilleux).

AUGUSTIN FILON

LE
THÉATRE ANGLAIS

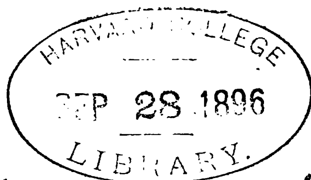
HIER — AUJOURD'HUI — DEMAIN



PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1896

~~1011.4.3.26~~
Thr 458.96



Lucy Osgood Fund.

PRÉFACE

Les pages qu'on va lire ont paru, pour la plupart, dans la *Revue des Deux Mondes*, au cours de l'été dernier. Aucun de mes ouvrages précédents ne m'a valu un pareil déluge de lettres rageuses et impertinentes. J'ai inquiété, paraît-il, les intérêts d'une ou deux boutiques littéraires, éraflé quelques vanités irritables, dérangé l'ignorance publique dans ses chères accoutumances dont elle fait volontiers des dogmes.

Ces raisons ne me semblent pas assez fortes pour que je me repente d'avoir écrit mon livre. Bon ou mauvais, il aspire à combler une lacune. Tous ceux qui consentent à se laisser

apprendre ce qu'ils ne savent pas en conviendront avec moi.

On parle souvent au public français des romanciers, des poètes, des philosophes et des hommes d'État de l'Angleterre moderne. Pourquoi ne lui parle-t-on jamais ou presque jamais de son théâtre? Le premier mouvement est de répondre: « Parce que le théâtre n'existe pas. » C'est une raison péremptoire, et qui dispense d'en chercher d'autres, si elle est vraie. Mais est-elle vraie? A mon avis, elle l'était, il y a trente ans, elle ne l'est plus aujourd'hui.

S'il n'y avait pas de théâtre anglais, au moment où j'écris, il y aurait encore là un phénomène curieux à étudier, un problème intéressant à résoudre. La connaissance des avortements intellectuels, des efforts impuissants (mais non perdus), des essais manqués de la Vie est, pour la critique comme pour toute autre science, la plus féconde des leçons, le plus étrangement suggestif de tous les spectacles. Il faudrait chercher par quelles raisons psychologiques, sociales, esthétiques, la race anglo-saxonne qui a produit Shakspeare, alors qu'avec trois millions d'hommes elle

couvrait un coin imperceptible de la planète, ne peut plus, — aujourd'hui qu'elle est quarante fois plus nombreuse et qu'elle déborde sur le monde, — produire autre chose que des clowns et des danseuses.

Mais, encore une fois, les données de ce problème seraient fausses et par conséquent, la solution ne pourrait être qu'une duperie. Il y a un théâtre anglais. Le besoin existe et l'organe se crée. Quelque chose est en train de naître. Ce quelque chose paraît déterminé à vivre, se débat, péniblement mais résolument, contre les maladies de l'enfance, contre le péril des mauvaises influences, contre la brutalité des uns et l'aveugle tendresse des autres. C'est une lente et laborieuse croissance ; elle ne ressemble guère à ce merveilleux essor du drame primitif qui, à la fin du XVI[e] siècle, passa en trois bonds des bégaiements de la puberté au plein épanouissement de la maturité et du génie. Ici, tout est doute, incertitude et confusion. L'effort n'est pas toujours conscient et le progrès est suivi de rechutes lamentables. Au milieu de tout cela, le drame vit, et il grandit.

Il y a dix ou douze ans, on ne savait encore

si on assistait à une résurrection ou à une décadence, à un commencement ou à une fin. Beaucoup de gens, même parmi les critiques, levaient les yeux au ciel en parlant du drame comme on parle d'un cher disparu. On faisait allusion au passé comme à un âge d'or: « *The palmy days, the halcyon days...* » A présent, ces pessimistes sont introuvables. Ils ont été, il est vrai, remplacés par les insupportables épilogueurs qui, à chaque génération, veulent empêcher la jeunesse d'oser, alors que, précisément, elle n'est jeune que pour oser. Mais on ne les écoute pas. Tout le monde admet qu'aujourd'hui vaut mieux qu'hier, et presque tout le monde espère que demain dépassera aujourd'hui. Il y a trente ou quarante ans, les douze théâtres de Londres étaient vides; à présent ils sont trois fois plus nombreux et ils sont toujours pleins. Les acteurs étaient des pitres; ce sont des artistes. Les plus grands avaient à peine leur pain assuré, les médiocres d'à présent ont maison de ville et maison de campagne. Vers 1835, un auteur connu vendait un drame à Frédérick Yates, directeur de l'Adelphi, moyennant soixante-dix livres, plus

dix livres pour les représentations en province. En 1884, une pièce à succès qui n'avait pas encore épuisé sa vogue, avait rapporté à l'auteur, en quelques mois, dix mille livres (250 000 francs), et dans ce total, auquel l'Amérique et l'Australie avaient contribué, la province anglaise entrait pour trois mille livres. Ce point de vue est très grossier, mais il est très important. Un quart de million de droit d'auteur doit valoir un « coup d'œil de Louis », sinon pour la production du génie, au moins pour l'encouragement du talent.

Je puis dire maintenant pour quelles raisons le public de France est si mal et si peu renseigné sur les destinées actuelles du théâtre anglais. Pour lire le dernier discours de lord Salisbury, il suffit d'acheter un journal ; il suffit d'écrire à un libraire pour se procurer un poème de Swinburne, un roman de Stevenson un livre de Lecky ou de Herbert Spencer. Il n'en va pas de même pour les pièces de théâtre. Pour des motifs encore plus commerciaux que littéraires, on ne les imprimait que très longtemps après leur apparition et je pourrais citer tel drame populaire qui date de

vingt, de quarante ans, et qui n'a jamais été livré à l'impression. Il faut donc, si l'on veut étudier le drame, payer de sa personne et fréquenter les théâtres. Ou plutôt il faut les avoir suivis pendant de longues années, afin de constater, de saison en saison, les changements qui se produisent, les tendances qui se font jour, l'extension ou le déclin des influences étrangères, enfin l'histoire de chaque talent individuel et celui du goût public. Cette étude directe, d'après nature et sur le vif, n'est pas sans difficulté pour un Anglais : combien n'est-elle pas plus malaisée pour un Français? Depuis que le débit des acteurs a cessé d'être une récitation déclamatoire, pour devenir l'imitation fidèle de la conversation et de la vie, que de détails échapperont à l'oreille d'un étranger!

Si on a quelque peine à dire où en est le théâtre, de deviner où il va, il est presque aussi ardu de rechercher d'où il vient. Pourtant il le faut à tout prix. Vous exigez du critique, — et vous avez raison, — non plus une vue instantanée d'un mouvement littéraire à un moment quelconque, mais un journal de ce mouvement en marche et en formation. Plus que toutes les

autres, les choses anglaises doivent être ainsi abordées par le procédé historique. Nul ne peut comprendre ce qu'elles sont, s'il n'a appris d'abord ce qu'elles ont été. Dans le cas actuel, avant d'examiner la résurrection du drame, il importe de dire combien de temps il était resté au tombeau et de quelle maladie il était mort. Toute cette histoire est à créer, et rien ne vient à notre aide: loin de là. Les critiques d'autrefois se perdent dans le détail ; les Mémoires fourmillent d'anecdotes mensongères. Cette portion d'histoire littéraire est comme un jardin abandonné à lui-même et qui retombe en forêt. Les allées s'effacent, les fleurs sont redevenues sauvages et les fruits, s'il en reste, sont la proie des maraudeurs.

J'ai cru, — peut-être me suis-je trompé, — que j'échapperais par ma situation particulière à quelques-unes de ces difficultés, qui sont presque des impossibilités. J'ai longtemps résidé en Angleterre. Je connais un peu les êtres et les coutumes ; je sais la valeur qu'il faut attacher aux témoignages, averti que je suis par l'opinion, par ces milles pensées qui flottent dans l'air et ne sont écrites nulle part.

Les impressions du public, je les tiens du public lui-même. Enfin j'aime le théâtre et j'ai été, à plusieurs reprises, un *playgoer* passionné. Depuis trois ou quatre ans, j'ai vu jouer toutes les nouveautés et, à cette occasion, je dois un remerciement à la courtoisie charmante des directeurs de théâtre qui m'a singulièrement facilité ma tâche. Je citerai parmi ceux à l'obligeance desquels j'ai fait un fréquent appel MM. Tree du *Haymarket;* Hare du *Garrick;* George Alexander, du *Saint-James*; Charles Wyndham, du *Criterion*; Comyns Carr, du *Comedy :* les quatre premiers, artistes de rare mérite dont le nom reviendra dans les pages qui suivent ; le cinquième, écrivain dramatique de talent, qui vient, dans son *King Arthur*, de fournir à Henry Irving l'occasion de rendre un dernier hommage à Tennyson.

Je n'ai rencontré, dans le monde théâtral que des portes ouvertes et des mains tendues. Plusieurs auteurs ont bien voulu mettre à ma disposition les textes qui ont été imprimés pour leur usage personnel ou pour celui de leurs interprètes et que les bibliothèques publiques elles-mêmes ne possèdent pas.

Ma plus grosse dette de reconnaissance est envers les critiques contemporains. Après m'avoir guidé dans mes études, ils m'ont soutenu de leurs sympathies à mesure que paraissaient les différentes parties de ce travail. Leur attention était déjà une récompense : leur approbation a dépassé mes espérances. Je leur demande le même indulgent accueil pour le livre tout entier, où l'esprit et les tendances qui m'ont animé apparaissent d'une façon encore plus visible.

Je dois une mention particulière au nom respecté de M. William Archer. On verra, dans le cours du volume, le rôle qu'il a joué, qu'il joue encore, les germes excellents qu'il a semés à la volée et qui n'ont pas tous encore fructifié. Je dirai seulement ici que, si je n'avais eu ses livres comme fil conducteur, j'aurais à peine osé me risquer dans le labyrinthe.

Il y a aujourd'hui en Angleterre deux écoles de critique dramatique dont l'opposition est nettement dessinée. On les appelle la vieille et la jeune critique, quoique la question de date et d'âge n'ait pas grand'chose à voir dans leur

antagonisme. Il se peut que, d'ici à quelques années, la vieille critique rajeunisse et que la jeune se fasse vieille. Je n'ai pris position ni avec l'une ni avec l'autre, d'abord parce que le rôle de spectateur sied à un étranger, et aussi parce que je voulais rester maître de mêler à mes impressions personnelles ce qui se dit de juste, de spirituel ou de curieux dans les deux camps. Je crois que la nouvelle école a raison lorsqu'elle veut débarrasser la scène anglaise de l'influence étrangère et lorsqu'elle travaille à donner au drame un idéal et une signification morale. Mais je crois que l'ancienne école n'a pas tort quand elle défend, dans une certaine mesure, les genres populaires ou quand elle avertit le drame de suivre les indications du succès et de ne point s'isoler de cette foule dont il est, après tout, la vivante expression.

J'aurai peut-être plus de peine à faire accepter mon livre de la critique française et je ne suis pas sans inquiétude sur l'opinion de certains écrivains que je respecte comme des maîtres; je dirais comme *mes* maîtres si je n'avais les cheveux trop gris pour aller à l'école. Si le chauvinisme allait se mêler de l'affaire et me

faire un mauvais parti parce que je conseille aux Anglais d'être eux-mêmes et de nous imiter le moins qu'ils pourront?... Mais il faut mettre du sang-froid et de la réflexion en cette affaire comme dans toutes les autres. Les Anglais nous copient fort mal et, en un demi-siècle, nous ne leur avons pas appris un seul de nos secrets. Que sert-il de retenir des disciples qui ne sont pas pour nous et qui profiteraient mieux d'un autre enseignement? Pareille chose est déjà arrivée au XVIIe et au XVIIIe siècle. Pendant plus de cent ans, à part Dryden et Gray, il n'y a rien eu d'anglais dans la poésie anglaise. Le peuple qui avait enfanté Shakspeare s'épuisait à imiter Boileau. Enfin le joug fut brisé et alors quelle explosion de génie poétique! Burns, Wordsworth, Scott, Byron, Coleridge, Keats, Shelley éclatèrent presque à la fois.

On me dira que je nuis aux intérêts commerciaux de mes compatriotes, que je ruine une branche d'exportation jadis florissante. Hélas! elle n'a pas besoin de moi pour cela : elle se ruine très bien toute seule. Ce n'est pas ma faute si notre production dramatique a baissé depuis vingt ans, si les nouveaux sont inférieurs

aux anciens et si les vivants ne valent pas les morts. Nous avons réclamé contre les pillards, les pirates anglais, nous avons demandé à grands cris des lois justes et protectrices. On nous les a données. Mais le résultat ne s'est pas fait attendre. L'Anglais qui prenait très volontiers nos pièces quand elles ne lui coûtaient rien, hésite à les acheter maintenant qu'elles coûtent très cher. C'était à prévoir. Comme la loi n'a pas d'effet rétroactif, il se rejette sur nos vieilles pièces et il se passera du temps avant qu'il ait fini de vider notre répertoire théâtral de 1830 à 1880. Seules les bonnes pièces, les très bonnes pièces ont encore des chances de passer le détroit et de trouver un public en Angleterre.

Telle est la situation et, puisqu'elle existe, il était, je crois, nécessaire de la faire connaître à nos écrivains dramatiques pour qu'ils en tirent le meilleur parti possible et ne s'obstinent pas dans les anciens errements.

Un dernier mot d'avis. Parmi les critiques qui ont bien voulu déjà me discuter, plus d'un a conclu qu' « après tout, ces nouveaux drames anglais ne sont pas des merveilles et que ce

n était pas la peine de les déranger pour si peu. » C'est triompher à bon compte. Je ne promets point de merveilles ; je ne vous convie pas à venir admirer des chefs-d'œuvre. D'abord je ne crois pas beaucoup aux chefs-d'œuvre ; puis, s'ils doivent venir, ils ne viendront que demain. Il s'agit d'observer à quelle température naît le drame, comment, dans les conditions de la vie moderne, une grande famille humaine se fabrique un nouvel organe de jouissance, d'émotion, de pensée, et — j'ajouterai — de moralisation. C'est de l'histoire littéraire, mais c'est aussi de l'histoire sociale ; les deux se tiennent et, désormais, ne sont plus séparables. Non seulement je suis pas à pas dans ce livre la transformation du monde théâtral que Bulwer et Macready ne reconnaîtraient plus s'ils pouvaient y revivre une heure ; mais je m'efforce de montrer comment s'est comporté le théâtre en présence de cette crise que traverse la société politique et civile depuis vingt-cinq ans. J'ai raconté dans les *Profils anglais* quelques épisodes de ce mouvement et j'en ai esquissé les figures principales. Mon étude sur le théâtre est la contre-épreuve et la vérification

de mes études précédentes. Dans cette étrange bataille des mœurs contre les lois, de quel côté se rangera définitivement le théâtre? Quelle part prendra le drame et quelle place tiendra-t-il dans ce renouvellement de l'Angleterre par la démocratie? Le retardera-t-il par ses ironies? Le hâtera-t-il par ses ardentes prédications? Essaiera-t-il de s'en désintéresser pour monter vers les cimes sereines de l'art où n'atteignent plus les rumeurs des plaines? Le secret de son avortement ou de sa grandeur est peut-être dans la réponse à ces questions. Le temps était venu de les poser en attendant l'heure de les résoudre.

Broadstairs, 8 avril 1896.

LE
THÉATRE ANGLAIS

I

Coup d'œil rétrospectif. De 1820 à 1830. — Kean et Macready. — Le théâtre en province. — La critique. — Sheridan Knowles et son *Virginius*. — Caractère de Douglas Jerrold. Ses comédies : *The Rent-day*, *The Prisoner of War*, *Blackeyed Susan*.— Décadence des scènes privilégiées. — Les lettrés essaient de sauver le théâtre. — Bulwer Lytton : *The lady of Lyons*, *Richelieu*, *Money*.

De 1820 à 1830, le théâtre, ou plutôt les théâtres étaient, en apparence, fort prospères. On verra tout à l'heure ce que c'était que cette prospérité : quelque chose comme le grand bal que donne Mercadet la veille du jour où il fera faillite. Mais nul ne voyait venir la ruine. Alors régnait un Adonis de soixante ans qui avait passé sa vie à trahir des serments et à inventer des pommades. Il eût fait beau voir l'homme qui avait lavé son linge sale devant la Chambre des lords faire la grimace aux libertés du drame. Son héritier, autre viveur fatigué, avait vécu maritale-

ment une partie de sa vie avec une actrice, Mrs Jordan, qui venait de mourir de douleur, dans l'abandon, à Saint-Cloud. Dans les allées solitaires d'un vieux parc, à Broadstairs, jouait une petite fille appelée Victoria. Elle devait remettre à la mode l'amour conjugal et les vertus de famille, mais elle n'était encore occupée qu'à coucher ses poupées. La haute société fréquentait, ou — pour employer l'expression anglaise qui conserve une saveur d'insolence ancienne — *patronnait* les deux théâtres privilégiés. Par ce mot privilégiés, il ne faut pas entendre des théâtres subventionnés. Drury-Lane et Covent-Garden avaient seuls le droit de jouer ce qu'on appelait le « drame légitime », c'est-à-dire Shakspeare et ses succédanés; c'était là leur privilège, et ce privilège serait devenu très vite, dans leurs mains, un avantage illusoire, si de grands acteurs n'avaient, en attirant la foule, prolongé l'existence du drame classique. La génération d'artistes qui avait reçu les leçons de Garrick et continué ses traditions, venait de faire ses adieux à la scène, dans la personne de John Kemble et de Mrs Siddons : Siddons dont « la voix était plus délicieuse que la plus délicieuse musique », nous dit un contemporain, tandis qu'un autre la compare à une « idole de plomb ». Edmund Kean avait paru, puis Macready.

J'essaie de m'imaginer ces deux hommes sur la

scène; je fais un effort, après avoir lu ce qu'on a écrit d'eux, pour me donner le frisson de leur présence ressuscitée. Je vois, d'abord, que Kean était un bohème, tandis que Macready était un honnête homme et un gentleman. Macready était l'ami des premiers hommes de lettres de son temps, qui l'ont conseillé et soutenu; Kean n'avait d'autre ami que la bouteille de brandy, qui l'a tué. Il écrivait à Frederick Yates, directeur de l'Adelphi, en lui demandant une loge : « Je ne veux pas être mêlé à la canaille. J'aime l'argent du public, mais je le méprise[1]. » On serait tenté de le mépriser à son tour si on ne se rappelait les effroyables souffrances de son enfance et de sa jeunesse. Si un homme a eu le droit de haïr la vie, c'est celui-là.

On peut encore voir les deux rivaux l'un près de l'autre au musée Tussaud : Kean porte le kilt de Macbeth et Macready la chlamyde de Coriolan. A part sa petite taille, le premier semble mieux doué par la nature; son masque est sombre, vraiment tragique. Au contraire, la face anguleuse et tourmentée de Macready, son rictus facial, sa bouche rentrée et ses mâchoires saillantes, auraient pu faire la fortune d'un bouffon. En fait, il n'avait qu'à exagérer ou à modifier légèrement ses effets pour que ses qualités

1. Edmund Yates, *Recollections and Experiences.*

dramatiques devinssent des qualités comiques. C'est ainsi qu'il rendait admirablement la nervosité tatillonne d'Oakley, la sensualité sournoise de Joseph Surface, le Tartufe anglais. Hélas ! il faisait quelquefois sourire dans Othello, lorsque le condottiere maure, ce représentant d'une race passionnée, noble et fine, disparaissait dans un nègre forcené, ou quelque chose de pire, si j'en crois Théophile Gautier : « un singe anthropophage. »

Les contemporains semblent d'accord pour attribuer à Kean plus de génie, et plus de talent à Macready. Mais il y a bien des cas où le talent sert mieux que le génie. « Voir Kean, disait Coleridge, c'était voir Shakspeare à la lueur des éclairs. » C'est une assez bonne manière de le voir, mais alors on ne voit pas tout. Kean avait des cris superbes, puis retombait dans la torpeur et la nullité. Il bredouillait, comme un écolier qui récite sa leçon sans la comprendre, le discours du More de Venise devant le Sénat, pour ne se réveiller qu'au dernier vers où son émotion en voyant paraître Desdémone gagnait la salle. Dans ce mot *Here's the lady*, il mettait toute une passion. Ainsi en tout.

Je répéterai après M. Archer : « Des deux, Kean était le plus grand acteur et Macready le plus grand artiste. » Tout ce qui tenait de l'instinct était supérieur chez l'un, et tout ce qui venait de l'intelligence

chez l'autre. Macready se soutenait dans les moments calmes, rendait puissamment les émotions vertueuses, ce qu'on pourrait appeler les bonnes passions. Ce qu'il y avait de plus grand dans Shakspeare, l'âme même de sa poésie se révélait chez Kean, mais sur un point Macready conservait l'avantage : c'est lorsqu'il regardait dans le vide, lorsque sa face hagarde et figée suggérait la vision de l'invisible. Il n'y avait qu'un Macready pour rendre le surnaturel possible. Dans tous les autres domaines de la terreur, Kean était vraiment maître. Le père d'une actrice dont il sera beaucoup parlé dans ces pages, M. Wilton, racontait que dans sa jeunesse il avait eu l'honneur — lui pauvre acteur inconnu et tout jeune encore — de jouer avec Edmund Kean. Il s'agissait de la scène où Shylock, frustré dans ses espérances de gain, se précipite sur le théâtre en réclamant sa proie.

— M'avez-vous déjà vu ? demanda le grand acteur à son humble confrère.

— Non, monsieur.

— Alors, il faut répéter : ce soir vous auriez trop peur.

Ils répétèrent. Et pourtant Wilton disait que, le soir venu, Kean l'avait tellement terrifié par la violence sans nom de son jeu qu'il avait failli perdre la tête et s'enfuir de la scène, comme on s'enfuit de la cage d'un fauve.

On conclura peut-être de ce qui précède que Kean s'abandonnait à l'inspiration. L'inspiration, au théâtre, est un mot à peu près vide de sens. Dans ces moments où le terrible acteur traversait la scène comme un fou, il comptait ses pas. Quant à Macready, avant la grande scène de Shylock, il jurait dans la coulisse tous les jurons connus et secouait une lourde échelle jusqu'à perdre haleine. Alors il se ruait devant la rampe, blême, pantelant, ruisselant de sueur, comme un homme qui étouffe de rage. Le public eût ri au lieu de frémir s'il avait vu l'échelle, mais il ne la voyait pas, et ne doit jamais la voir.

La voix de Macready était si belle et si riche qu'elle eût charmé ceux mêmes qui n'entendaient pas le sens des paroles. Mais il était trop intelligent pour en jouer ainsi que d'un instrument de musique. Avant lui on chantait les vers sur la scène : il se contenta de les déclamer. Le vers dramatique anglais est une succession de cinq ïambes qui, par l'alternance des brèves et des longues, forme une ondulation régulière et cadencée. De loin en loin, une négligence, ou l'interposition voulue d'un trochée, ou encore une syllabe explétive, jetée à la fin du vers, vient rompre cette monotonie, mais elle recommence aussitôt, et l'esprit retombe sous son joug comme l'enfant endormi par le chant de sa nourrice. Mon oreille d'étranger s'y est longtemps refusée; puis j'ai

fini par aimer cette mélopée comme j'aimais autrefois la musique du vers grec et du vers romain. Ce vers, dont la formation est si intéressante et si curieuse, présente de secrètes affinités avec l'âme du peuple anglais : il semble avoir été rythmé par le galop du cheval ou par le bercement de la vague.

C'est donc une périlleuse entreprise que d'y toucher. Macready ne le fit qu'avec précaution et respect, comme il convenait à un lettré, à un fervent de Shakspeare. Il voulait laisser au vers sa mélodie, sa poétique beauté, mais il voulait le rendre plus agissant, en détacher les mots décisifs, unir le pur classicisme de John Kemble avec la passion de Kean, y joindre enfin ce sentiment du réel qui l'inspirait lui-même et parfois l'entraînait trop loin. Lorsque, jouant *Macbeth*, il sortait de la chambre de Duncan, il avait l'air d'un *escarpe* de profession qui vient de *suriner* un *pante*. C'était trop, mais eût-il fallu, comme le réclamait un critique, qu'on sentît « un guerrier qui vient, par un acte d'audace, de saisir la couronne[1] » ? Je laisse le lecteur résoudre la question. Il me suffit d'avoir indiqué que Macready, comme bien d'autres à travers l'Europe de 1825, attendait un drame plus vrai, plus rapproché de la vie. En France, il vint le romantisme qui détourna

1. G. Lewes, *Actors and the art of acting.*

et faussa le mouvement; en Angleterre il ne vint absolument rien.

Mais la banqueroute de la nouvelle école était encore loin et l'atmosphère littéraire était chargée de rumeurs belliqueuses lorsque Macready parut en France, avec une troupe anglaise, dans le cours de l'année 1827. Il fut reçu comme un missionnaire; il venait prêcher Shakspeare à de pauvres ignorants que leurs pères avaient élevés dans l'idolâtrie de Lemierre et de Luce de Lancival, et qui s'empressaient à recevoir le baptême. La jeune première était une miss Smithson dont l'accent irlandais dérangeait quelque peu les vers de Shakspeare. Les Parisiens lui crurent du talent et s'éprirent de « la belle *Smidson* » : à Londres, on en rit encore[1]. Il n'en est pas moins vrai que ces représentations révélèrent au véritable dramaturge du romantisme, à Alexandre Dumas, le secret d'un art nouveau ; qu'elles sont, par conséquent, une date dans notre histoire littéraire, et que ce succès mit le sceau à la réputation du tragédien anglais.

Auprès des théâtres privilégiés existaient déjà plusieurs autres scènes, telles que le Haymarket et l'Adelphi. On y donnait des farces et des mélodrames. En province prévalait un système curieux qui, je crois,

1. Berlioz devint amoureux d'elle et l'épousa.

n'a eu d'analogue en France à aucune époque : celui des *circuits*. Le mot, comme l'usage lui-même, est emprunté à la langue et aux mœurs judiciaires. Les juges se transportent, à certaines dates, pour tenir les assises dans les villes les plus importantes d'un certain ressort, accompagnés d'un peuple d'attorneys, d'avocats et de légistes de toute sorte. De même, une troupe d'acteurs desservait un comté ou un groupe de comtés et donnait des séries de représentations dans le théâtre de chaque ville, à des époques déterminées, sans compter les jours de foires et de marchés. Les communications étaient lentes et coûteuses, les voyages à Londres infiniment plus rares qu'aujourd'hui ; les gens du pays tenaient à leur troupe qui pouvait seule les mettre au courant des succès du jour. En arrivant dans une nouvelle ville, la femme du directeur allait, respectueusement, solliciter le patronage des dames de la *gentry* locale. Le directeur s'évertuait, se multipliait, jouait les seconds rôles, siégeait au contrôle, peignait les décors, ôtait son habit et relevait ses manches pour donner un coup de main au machiniste. Sa vie, comme celle de tous les siens, était un mélange du bohème et du bourgeois. Toujours en route, mais toujours dans le même cercle, où toutes les figures lui étaient familières et lui souriaient, où son père, son grand-père, avant lui, avaient exercé la même profession. Il

avait des amis dans chaque cité, des morts, aussi, dans chaque cimetière. Il lui naissait des enfants, par-ci par-là, qui, à quatre ou cinq ans, montaient sur les planches. Ces allées et venues, ces voyages à travers la verte campagne, les arrêts et les déjeuners copieux dans une petite auberge au haut des côtes pendant que les chevaux broutaient à même les haies, toute cette fraîcheur et cette paix rustique alternant avec le clinquant et les applaudissements, avec la fièvre et la vie artificielle, amusaient par des contrastes inoubliables les petits acteurs de huit ans. Pour les adultes, le métier était dur et, bien souvent, le roman comique était le roman tragique.

De son côté, le public des petites villes voulait savoir ce qui se passait dans les coulisses. On prenait parti, on cabalait avec passion. Des oisifs écrivaient des pamphlets pour ou contre les acteurs qui se défendaient de leur mieux contre la malignité et la curiosité, quelquefois relevaient le gant de l'adversaire et transformaient leurs tréteaux en tribune. Voici ce qui se passa un soir dans une ville du Nord, comme le rideau venait de se lever sur *Antoine et Cléopâtre*. Le jeune premier rôle s'approche de la rampe en donnant la main à sa camarade avec la froide politesse de jadis :

— Madame, ai-je jamais manqué d'égards envers vous, depuis que je suis dans cette compagnie ?

— Non, monsieur.

— Vous ai-je adressé des paroles malsonnantes?

— Non, monsieur.

— Me suis-je oublié jusqu'à vous frapper?

— Oh! non, monsieur.

L'auditoire applaudit. Antoine et Cléopâtre prennent position et, après cette scène ajoutée à Shakspeare, entament leurs rôles[1].

De temps en temps, un grand artiste sortait, après trois ou quatre générations de médiocres, d'une de ces vivantes pépinières. Les autres restaient attachés au piquet, tournant sans se lasser dans l'orbite de leur corde. Ni gloire, ni fortune à espérer. On vivait de peu, on était heureux quand on attrapait le bout de l'année sans être allé en prison et le bout de la vie après avoir vu grandir et fait instruire, vaille que vaille, les enfants qu'on avait eus. On puisait son courage partie dans la bouteille, partie dans la religion. Ce sont les deux consolations entre lesquelles oscille l'Anglais de ce temps-là. Une correspondance mise au jour par le hasard d'une circonstance imprévue (un petit-fils qui est devenu célèbre) fait revivre l'acteur-directeur de circuit. Il est bonhomme, mais un peu prêcheur. Il tire de ses auteurs, tragiques ou comiques, dont il est plein, des axiomes

1. W. Archer, *Life of Macready*.

pour toutes les rencontres de la vie. Il les cite comme Nehemiah Wallington ou le colonel Hutchinson citaient la Bible. Il s'inquiète et se rassure à la façon d'un enfant. Un orage l'émeut comme un mauvais présage, mais voici l'arc-en-ciel qui luit comme une promesse. La Providence veillera à la recette des pauvres comédiens. C'est le vicaire de Wakefield devenu père noble.

Ni dans ce milieu routinier et somnolent, ni dans le monde dramatique de Londres, personne ne songeait à modifier les formes ou les tendances du théâtre. Ceux qui auraient dû donner l'impulsion ne paraissaient même pas soupçonner qu'il y eût, pour eux, un devoir de ce genre à remplir. Les critiques du temps, Hazlitt, Leigh Hunt, Charles Lamb, ont pris une place permanente dans la littérature. Cependant, quand on les lit, on est désappointé; sauf quelques pages de Lamb, on ne trouve chez eux aucune idée générale. Tout leur temps se passe à discuter et à comparer les acteurs. L'idée ne leur vient pas de juger ni de classer les pièces, puisque ces pièces étaient déjà définitivement classées et jugées. Il n'y avait point de drame en dehors de Shakspeare et de sa pléiade, et quant à la comédie, tout était dit depuis la mort de Goldsmith et de Sheridan. Et cela leur semblait bien ainsi. Ils se voyaient, eux, leurs successeurs et le

public tout entier, siégeant jusqu'à la fin des temps pour épiloguer sur une entrée de Macbeth ou une sortie d'Othello, pour assister à des reprises sans fin de la *School for Scandal* et de *She stoops to conquer*. Il y a des âges qui exigent du nouveau à tout prix et d'autres qui se cramponnent à l'antiquité.

Seul, Macready, avec son instinct d'acteur réaliste et moderne, cherchait des auteurs. Un ancien maître d'école irlandais, qui avait aussi été acteur et qui s'appelait Sheridan Knowles, lui apporta une tragédie de *Virginius*, qu'il avait écrite en trois mois. Il insistait sur ce point, n'ayant jamais lu, probablement, la scène du sonnet d'Oronte. La pièce fut mise en répétitions, jouée à Covent-Garden au printemps de 1820. Reynolds, dans un prologue soigneusement écrit, présentait l'auteur inconnu au public. Il y ridiculisait le drame du temps, qu'il définissait « un entassement de noires fatalités, avec des mots qui fléchissent sous leur propre poids ». Il annonçait un retour à la vérité et à la nature, l'invariable programme de toutes les réformes de la scène. En effet, dans un certain sens, *Virginius* pouvait être accepté comme un retour à la vérité et à la nature. C'était ce qu'on devait appeler en France, vingt-cinq ans plus tard, l'école du bon sens. Ou, si l'on aime mieux remonter en arrière, c'étaient les règles du drame bourgeois appliquées à la tragédie

romaine. La pièce était mêlée de vers et de prose comme les drames de Shakspeare, mais les vers n'étaient que de la prose métrique. Tout s'expliquait logiquement, toutes les probabilités et les vraisemblances étaient scrupuleusement observées. L'héroïne, — on sourit du disparate en écrivant ce grand mot, — est une petite pensionnaire qui a appris la vertu dans miss Edgeworth. Avec son aiguille elle s'amuse à entrelacer ses initiales avec celles d'un jeune homme qui lui plaît et qui n'est autre que le tribun Icilius. C'est cette broderie qui la dénonce. « Mon père est furieux contre vous, » dit-elle à Icilius et, comme l'amoureux devient pressant, elle se couvre la figure de ses mains en disant, comme il convient en pareil cas : « Laissez-moi ! laissez-moi ! » Il n'obéit pas, et l'auteur, ne sachant comment prolonger la scène, se jette dans l'euphuïsme. « Ne faites pas de moi une mendiante et de vous même un banqueroutier en m'accordant une valeur que je n'ai pas »... « Nous jouons à qui perd gagne, dit à son tour Icilius, il est temps d'arrêter le jeu. »

Et il l'arrête en l'embrassant. Dans la scène où le client d'Appius essaie de s'emparer d'elle, Virginie est absolument muette. Elle l'est encore dans la grande scène du jugement et, de plus, elle ne semble avoir rien compris à ce qui se passe, car elle demande

à son père s'il va la reconduire à la maison. Des anges et des furies de Shakspeare et de Corneille, nous tombons à une vertueuse idiote, et voilà le retour à la nature !

Virginius est un excellent père, un bourgeois libéral qui s'occupe de politique. Il connaît ses droits, et les ministres ne lui font pas peur. On croit voir un *City man* qui revient de son office dans Leadenhall-street pour se reposer dans sa confortable demeure de Chiswick ou de Hampstead. Il est veuf, mais sa maison est tenue par une vieille personne très décente qu'à ses sentiments excellents et à sa faible cervelle nous reconnaissons pour une *housekeeper* de la bonne école. Tout cet ensemble est calme, honnête, chrétien et même puritain.

Sans doute, les Romains de la République étaient des hommes comme nous, mais leur humanité devait se peindre par des traits différents des nôtres. Il fallait trouver ces traits ou rester dans la sphère des grandes passions et des folies héroïques où tous les siècles se rencontrent. Malgré qu'on en ait, on conclut à l'impossibilité de faire du réalisme rétrospectif. Lorsque Virginius revient du camp pour défendre son enfant, il la regarde longuement et lui dit : « Comme tu ressembles à ta mère !... Lorsque tu vins au monde, elle semblait honteuse de n'avoir point engendré un fils. Je lui dis : « Elle mettra au

jour des hommes », et je la payai de t'avoir donnée à moi par un baiser. » Ce mot semble mâle et touchant, mais combien en est-il de semblables dans cette tragédie? L'émotion paternelle de Virginius nous prépare mal au crime sublime qu'il va commettre. En toutes choses, même contraste entre le fait antique et la sensibilité moderne.

Mais la ruine de la pièce, c'est le cinquième acte. Virginie morte, il ne reste qu'à punir Appius suivant les bonnes vieilles lois de la justice tragique. Pour cela, il suffit d'un instant et d'un geste. Sheridan Knowles était condammé à écrire ce cinquième acte et n'avait rien à y mettre. Il a eu recours à une scène de folie. Mérimée a écrit « qu'il faut laisser aux débutants les fous et les chiens ». Ce précepte a contre lui Homère et Shakspeare. En revanche, l'exemple de Sheridan Kuowles prouve que la folie ne tire pas toujours d'affaire les débutants. Virginius a réussi à pénétrer dans la prison d'Appius : « Si je t'arrachais le cœur? Si je le confrontais avec ta langue? Oui, cela me plairait assez. Essaierons-nous? » Lorsque le vieux centurion fouillait les vêtements du décemvir comme s'il s'attendait à trouver Virginie dans sa poche et quand Appius, épouvanté de se voir « en cage avec un fou furieux », appelait au secours en criant de toutes ses forces : « A bas les mains! » je ne sais comment les spectateurs de 1820 pouvaient

s'empêcher de rire. Les deux hommes sortaient de scène en se battant et on les retrouvait dans une autre chambre, car cette prison était un véritable appartement. Après avoir tué Appius, le vieillard se calmait et Icilius n'avait qu'à l'appeler par son nom pour lui rendre la raison. Il lui glissait alors une petite urne dans les mains : « Qu'est-ce que cela ? » demandait Virginius. — C'est Virginie. » Et la toile tombait.

Les contemporains avouaient que ce cinquième acte était « un peu faible ». On l'abrégea, mais on avait beau couper, il était toujours trop long. On l'eût réduit à dix lignes : ces dix lignes eussent été de trop. Malgré tout, Macready aidant, *Virginius* fut un « chef-d'œuvre » pendant trente-cinq ans. Knowles s'empressa d'en fabriquer d'autres. Il raconte dans une de ses naïves préfaces qu'il allait s'établir chez son ami, M. Robert Dick, au bord d'un beau *lough* d'Irlande, pittoresque et poissonneux. Le matin il composait ; l'après-midi il pêchait à la ligne. Lorsque son hôte le surprenait avant midi, dans cette douce et innocente occupation, il lui arrachait la ligne des mains... Pourquoi ne pas laisser pêcher cet excellent homme ? Ses vers et sa prose valent-ils les truites qu'il eût prises ?

S'il y a, de 1830 à 1840, quelque ombre d'un théâtre national, c'est chez Douglas Jerrold qu'il faut

le chercher. La France connaît peu Jerrold, qui a si bien connu la France. C'était un vaillant petit homme : sa vie ne fut qu'un long combat contre l'obscurité, contre la malchance, contre les ennemis de son pays, contre les oppresseurs du peuple et enfin contre tous ceux qu'il n'aimait pas. Il appartenait, lui aussi, à ce monde du théâtre dont j'ai donné un aperçu. Il était le fils d'un directeur de province qui fit faillite. Tout jeune, presque enfant, il servit comme *midshipman* dans la guerre contre Napoléon. Devenu journaliste, il se jeta dans la mêlée politique. Quoi qu'on puisse penser de son talent agressif et caustique, il tenait, par toutes les fibres de son âme, à cette noble génération qui eut la passion du bien et l'illusion du mieux, qui crut s'élancer et entraîner avec elle l'humanité vers un progrès indéfini. Quarante ans, il vibra de généreuses colères et ne se calma que devant la mort, qu'il accepta en stoïque, mais avec une simplicité que tous les stoïques n'ont point connue. J'ai été lié intimement avec son fils qui m'a répété sa dernière parole : « *This is as it should be*, c'est dans l'ordre, cela devait arriver. » Combattre pour la justice et accepter l'inévitable, voilà une vie d'homme !

The Rent-Day fut joué le 25 janvier 1832, c'est-à-dire au commencement de l'année mémorable qui vit voter le bill de Réforme. C'est le jour des fermages.

Les tenanciers ont apporté leur argent; on boit, on rit, on chante, en échangeant les sacs d'écus contre les quittances, car tout se fait en buvant dans l'Angleterre d'alors, et ce serait une honte que de ne pas être un peu gris le jour du terme. Le *middleman* préside à l'opération. Le matin il a reçu du jeune squire une lettre ainsi conçue : « Crumbs, j'ai perdu au jeu : envoyez-moi cinq cents livres. » Aussi le *middleman* sera-t-il sans pitié. Il y a un fermier qui n'a pu payer; son frère, le maître d'école, vient plaider pour lui. Personnellement il est trop pauvre pour l'aider : « Si on saisissait chez moi, nous dit-il, on ne trouverait que *Robinson Crusoé*, le *Voyage du pèlerin*, et la *Morale* de Plutarque, un peu mangée aux vers, comme la morale de bien des gens. » Le *middleman* demande : « Votre frère a-t-il des répondants? — Oui, notre père et notre grand-père. — Où demeurent-ils? — Au cimetière. Allez-y et les morts vous diront : Nous avons vécu soixante ans sur cette ferme, nous avons tout payé, taxes, impôts, dîmes et fermages. Quand nous sommes partis, nous ne devions rien à personne. En mémoire de nous, donnez quelque répit à notre fils, à notre petit-fils que la sécheresse et l'épizootie ont ruiné. » Le *middleman* n'est pas homme à être touché par des prosopopées de maître d'école; il ne répond que par un seul mot, monotone, inexorable : « Mes

comptes, il faut que j'arrête mes comptes! » Autour de lui, au second plan, les instruments de ce tyran subalterne: le bedeau auquel un jeune écrivain, perdu dans la tribune des reporters au parlement, et qui a nom Charles Dickens, réserve une terrible volée de bois vert; l'*appraiser*, sorte de factotum qui tient le milieu entre l'huissier, l'arpenteur et le marchand de biens. Les abus ont leur destin : le bedeau a disparu, mais son compère a prospéré, il s'est déguisé en homme de progrès, en fils de ses œuvres, en je ne sais quoi de démocratique et de populaire, et il mène grand bruit aux jours d'élection. Aujourd'hui il crie contre la Chambre des lords; dans ce temps-là, il exécutait des évictions, avec une rare maestria, pour le bénéfice des jeunes squires qui avaient perdu au jeu. Le premier acte du *Rent-Day* se termine par un spectacle de ce genre. Nous voyons saisir le lit du paysan, jusqu'au joujou de l'enfant, jusqu'à la cage de l'oiseau. La scène suit son cours : prières, imprécations, menaces; puis la désolation et le silence. C'est ainsi que se posait alors la question sociale. Si nous avions été là avec des âmes de vingt ans, — nous qui avons à combattre les petits-fils des victimes, devenus à leur tour des maîtres forcenés, — nous aurions applaudi avec tout le parterre de Jerrold.

Ce premier acte fait espérer une vigoureuse comédie de mœurs, mais nous tombons très vite dans un épais

mélodrame, surchargé d'incidents absurdes et de folles surprises. Est-ce la faute de Jerrold ou celle de son public qui réclamait obstinément de grosses farces et de gros crimes? Je penche pour la seconde hypothèse, car l'offre est réglée par la demande : axiome de boutique qui se résout en une grande loi naturelle et hautement scientifique.

Jerrold savait avoir, au besoin, la touche réaliste et la main légère : il l'a prouvé dans le *Prisoner of War*. La scène se passe en France peu après la rupture de la paix d'Amiens. Très impartialement et très spirituellement, Jerrold se moque du chauvinisme des deux nations. Il ne confond pas la fanfaronnade avec le courage. « Les soldats, dit un personnage, doivent mourir et les civils mentir pour la patrie. » On voit, — ceci a quelque valeur historique, — les prisonniers anglais qui vivent grassement dans une ville française, vont au café impérial, font des gorges chaudes des bulletins de la Grande Armée, sans autre obligation que de répondre à l'appel, matin et soir. Ils ont de l'argent, car les logeuses se les disputent, et ils paient de petits garçons français pour chanter le *Rule Britannia*. Il me semble que nos compatriotes, si j'en crois les souvenirs de Garneray, n'étaient pas tout à fait aussi heureux sur les pontons anglais.

Mais ce qui m'a frappé dans le *Prisonnier de guerre*, c'est une scène ingénieuse et émouvante. C'est le soir;

un vieil officier prisonnier s'est attardé à sa partie de cartes avec un camarade. Pendant ce temps, sa fille, miss Clary, a un homme dans sa chambre. Ne vous récriez pas : cet homme est son mari. Partout où notre drame mettrait une séduction, le théâtre anglais met un mariage secret. Tout à coup, Clary est violemment appelée par son père. Elle se croit surprise, elle arrive toute pâle. Mais elle est bientôt rassurée : « Que faisais-tu? Tu as de la lumière chez toi. Tu lisais? Encore? Toujours? Des romans! Comme s'il n'y avait pas assez de vraies larmes dans le monde, de larmes amères et brûlantes, sans que ces livres menteurs viennent encore nous en tirer des yeux!... Et qu'est-ce qu'il chantait, ton roman? » Clary ne sait que répondre, et elle raconte... sa propre histoire : le pauvre garçon sans famille et sans fortune, le coup de folie, le cœur donné, puis la main... « Et comment cela finit-il? — Justement, j'en étais là. — Eh bien, moi, je vais te le dire, comment cela finit. Un beau jour, le père les surprend, on croit qu'il va se fâcher. Pas du tout : il s'essuie les yeux et il pardonne. » Le tendre visage de Clary rayonne d'espoir. « Vous croyez, père, que c'est là le dénouement? Vous me le promettez? — Je te le promets. » Elle est près de tomber à genoux. Derrière la porte entr'ouverte où brille la lueur d'une bougie, l'autre n'attend qu'un mot pour se précipiter. « Ah! par exemple, dans la vie,

c'est autre chose. Si c'était moi!... — Que feriez-vous? — Oh! d'abord, je le tuerais comme un chien, lui, et quant à toi... Mais tout cela est trop affreux pour qu'on y pense... Parlons d'autre chose. » Et il lui raconte qu'il lui a trouvé un mari. Naturellement elle se débat, et le vieillard reprend sa colère. « Ce sont ces maudits romans qui te tournent la cervelle. Tiens, je veux les brûler sur-le-champ. » Et il marche vers la porte derrière laquelle tremble l'amant de Clary. C'est là du théâtre d'autrefois; cela date du temps où l'on faisait du drame avec des moyens de vaudeville. Pourtant je crois que, même aujourd'hui, la scène ferait encore son effet.

Mais, encore une fois, Jerrold devait obéir au goût public qui lui donnait les plus fausses indications. Son plus grand succès fut sa plus mauvaise pièce : *Blackeyed Susan*, qu'on doit jouer encore, de loin en loin, dans quelques coins de province. Le héros est un marin qui traduit les idées les plus simples en style nautique; l'héroïne est une femme du peuple qui exprime des sentiments célestes dans un style académique. Le succès prolongé d'une telle pièce montre la passion du bas public pour l'invraisemblable et l'absurde, ce qu'on pourrait appeler le grossier idéalisme des foules. Il est plus difficile d'expliquer comment Jerrold, qui avait le sens du vrai et qui avait servi sur mer, a pu écrire un drame

maritime où il n'y a pas un mot de vérité, pas un trait de nature. Malgré tout, même dans *Blackeyed Susan*, on trouve cette fougue d'allure, cette verve emportée, ce « diable au corps » que nos pères prenaient volontiers pour de la passion.

Ce n'était pas seulement le goût qui déclinait : à partir de 1830, la décadence commerciale du théâtre anglais commence à se manifester et devient tous les jours plus évidente. Comme il arrive d'ordinaire, les contemporains ne comprennent pas le phénomène et l'attribuent à des causes accidentelles, entre autres, à la rivalité de Drury-Lane et de Covent-Garden, rivalité poussée jusqu'à l'absurde par certains directeurs. Ils se disputaient les pièces et les artistes par une série d'enchères et de surenchères qui les ruinaient. On crut mettre fin à ce dangereux dualisme en réunissant les deux maisons dans la même main; mais l'entreprise se trouva trop lourde pour un seul homme et pour une même compagnie. Il fallut revenir à l'existence séparée. Un certain capitaine Polhill, qui voulut jouer au Mécène, perdit, en deux ans, cinquante mille livres dans la direction de Drury-Lane. Macready, à son tour, essaya sa chance; il dirigea successivement les deux théâtres de 1838 à 1843.

Les théâtres privilégiés ne vivaient plus de leur privilège : ils en mouraient. Autour d'eux se fon-

daient des théâtres qui, parfois, réussissaient à attirer la foule par d'étranges moyens. Edmund Yates, dont le père était alors le directeur de l'Adelphi, nous a donné, dans ses Mémoires, une idée des attractions en usage : un géant chinois, des danseuses hindoues, un cul-de-jatte qui personnifiait avec de grandes ailes une mouche monstrueuse et qui bondissait, au bout d'un fil, des dessous aux frises. Les théâtres privilégiés n'avaient d'autre ressource que d'imiter ceux qui ne l'étaient pas. Ils donnaient Shakspeare en lever de rideau ou en fin de soirée, devant les banquettes. Ils le fragmentaient, le disséquaient, le servaient membre à membre, ou le noyaient dans la musique, dans les prétendues merveilles d'une criarde et vulgaire mise en scène dont les contemporains d'Élisabeth auraient eu honte. Et, malgré tant de sacrifices, malgré le talent de Macready (Kean était mort en 1835), ils ne pouvaient le faire accepter. Le nouveau public qui remplissait les théâtres était plus glouton que gourmand ; il réclamait la quantité, non la qualité : six actes, au moins, par soirée et quelquefois sept ou huit. Impérieux, bruyant, mal élevé, sauvage dans ses gaietés et dans ses impatiences, son attitude étonnait le prince Puckler-Muskau, observateur très attentif, qui visita l'Angleterre vers ce temps. Macready avoue qu'il y avait beaucoup de coins à Drury-Lane où une honnête

femme ne pouvait se risquer. C'étaient les barbares qui arrivaient ; c'était le premier flot de la démocratie, devant lequel s'enfuyait l'habitué, le *playgoer* de l'ancienne école.

En 1832, une commission avait été chargée par le parlement d'étudier les questions relatives au théâtre. Fallait-il donner la liberté ? Les avis étaient partagés. On ne se décida qu'après onze ans de discussion. Avant cette capitulation finale du privilège et de la tradition devant l'esprit nouveau, un dernier effort fut tenté par les lettrés pour sauver le théâtre. Ce fut au moment où le grand tragédien prit la direction de Covent-Garden. Il n'y avait qu'un cri dans toute la littérature : « Il faut venir au secours de Macready ! » Tout le monde s'en mêlait. John Forster s'occupait de la mise en scène ; Leigh Hunt posait sa plume de critique pour écrire une tragédie sur une légende italienne qui avait déjà inspiré Shelley. Ceux qui ne pouvaient pas en faire autant versifiaient des prologues et des épilogues et les apportaient, comme autrefois, en temps de péril national, les riches patriotes apportaient leur argenterie à la Monnaie. « Faites-moi un drame, disait Macready au jeune Browning, et empêchez-moi de partir pour l'Amérique. » Le drame demandé fut écrit, joué quatre fois et n'empêcha pas l'acteur de partir pour l'Amérique.

De cette renaissance avortée il reste un nom et trois pièces. Les trois pièces sont *The lady of Lyons*, *Richelieu* et *Money;* le nom est celui de Bulwer, qui a été le premier lord Lytton. Bulwer était un habile homme, rien qu'un habile homme, mais il ne voulait pas en avoir l'air. Il jouait le génie et n'avait que du savoir-faire; il singeait l'originalité, et son talent était fait d'imitations. Pendant trente ans, il posa fort adroitement pour le grand écrivain et le grand seigneur. En réalité, c'était un snob, de la variété appelée dandy, et qui fit servir la littérature à son avancement social. Sa principale qualité, presque toujours absente de ses livres, mais très visible dans sa vie, fut la finesse. Il prit au satanisme byronien tout ce que pouvait supporter sans se fâcher l'Angleterre de 1840. Il copia Victor Hugo sans le dire et avec les précautions voulues. A la fois démocrate et gothique, il caressait la jeunesse romantique et chatouillait le peuple en feignant de démolir la société où il aspirait à prendre sa place au premier rang. Ses romans étaient mortellement ennuyeux, mais il y a des générations qui sont touchées de ce genre de mérite. Lorsqu'on s'aperçut enfin que son sublime était du faux sublime, son histoire de la fausse histoire, son moyen âge du bric-à-brac, sa poésie de la rhétorique, sa démocratie une farce, son « cœur humain » un cœur qui n'a jamais battu dans aucune

poitrine et, finalement, ses livres, des outres gonflées de vent, il était trop tard et le tour était joué. Le hobereau de Knebworth, le soi-disant descendant des Vikings, avait fondé une famille et décroché une pairie.

Il était à l'affût de toutes les causes populaires qu'on paraît servir et qui vous portent. Les gens parlaient de régénérer le théâtre et il voulut en être, mener l'affaire. Il était l'âme de la commission de 1832. Il était aussi de ceux qui « sauvaient Macready » en 1838, et, dans ce dessein, il écrivit *The lady of Lyons*, sans, d'abord, y mettre son nom. C'est un mélodrame traité littérairement : procédé détestable, car le mélodrame, qu'on le considère comme une dégénérescence du drame, ou comme un type particulier, ne saurait être élevé à la littérature parce qu'on le recouvre d'une mince couche de poésie, comme on étend du beurre sur du pain. Cette opération illicite a pour résultat de violents, de furieux disparates. Au premier acte de *la Dame de Lyon*, madame Deschappelles est une maman du Palais-Royal. Il n'y a qu'une maman du Palais-Royal, prise parmi les plus carnavalesques, pour se figurer qu'on devient princesse douairière parce qu'on marie sa fille à un prince. Pauline appartient au même répertoire. Quelle surprise, au troisième acte, lorsqu'il tombe de sa bouche des vers tragiques et qu'elle se mêle d'être

sublime, de lutter avec Imogène et Griselidis d'absurdité dans le sacrifice. Au quatrième acte, elle a repris des proportions plus naturelles : ce n'est plus qu'une institutrice pédante et ennuyeuse. Mais je suis, en quelque sorte, obligé d'accepter Pauline Deschappelles. C'est un des dogmes les mieux établis de la vieille psychologie théâtrale qu'un caractère peut, dans un moment de crise, se retourner et passer du mal au bien sans retour possible. Cette notion est la fausseté même; du moins, en s'y conformant, Bulwer s'est-il trompé avec bien d'autres. Ce qui est de son fait, ce qui caractérise son obliquité morale, c'est de nous avoir présenté, dans Claude Melnotte, un héros qui est un escroc et qui l'est même deux fois. Simple paysan, il se fait passer pour un prince et épouse, sous un faux nom, une fille de riche bourgeoisie. Soldat, il devient général en deux ans et, dans ces deux années, amasse une fortune. Comment? Par quels brigandages? On ne nous le dit pas, comme si la chose allait de soi. Sur le premier point, l'amour excuse le crime; sur le second, jamais personne n'a élevé d'objection, et je suis probablement le premier à m'étonner. Dans une préface assez insidieuse, Bulwer explique les « incohérences » et les « extravagances » de Claude Melnotte par l'état de surexcitation extraordinaire où la Révolution française avait jeté les âmes. L'explication a suffi aux compatriotes de l'auteur et la Révo-

lution a bon dos. Mais je crains que Bulwer ne se soit trompé sur le genre de folies qu'elle a fait commettre aux Français et, surtout, qu'il n'ait confondu nos généraux avec nos fournisseurs. Les Desaix et les Ouvrard ne sont pas pétris de la même argile ni jetés dans le même moule : c'est de quoi il ne s'est point avisé.

Après avoir usé d'abord de l'anonymat comme d'une réclame, l'auteur avait consenti à se démasquer, mais en annonçant que *la Dame de Lyon* serait une tentative unique. Dès l'année suivante, il reparaissait devant le public avec une tragédie de *Richelieu*, où Macready joua le principal rôle. Cette pièce peut soutenir une sorte de comparaison avec le *Cromwell* de Victor Hugo. Même confusion de la tragédie et du mélodrame; même étalage de documents historiques et même ignorance de l'histoire vraie; même emploi des moyens les plus excentriques ou les plus bas pour faire rire ou pour faire peur; même psychologie superficielle et grossière qui, dans chaque personnage, homme ou femme, petit ou grand, laisse reparaître l'auteur. Quand cet auteur est Victor Hugo, hélas! mais quand c'est Bulwer, holà!

Lorsqu'il fondait en une seule intrigue la journée des Dupes et la conspiration du duc de Bouillon avec quelques traits empruntés à l'aventure de Cinq-Mars et de De Thou, l'auteur réunissait deux périodes qui

ne peuvent et ne doivent pas être réunies, le commencement et la fin de Richelieu[1]. Pour le dire en passant, il trouvait moyen de fausser incidemment l'histoire de son propre pays en faisant jeter par Richelieu dans une délibération du conseil le nom de Cromwell, alors perdu sur un banc de la Chambre des communes. Il n'est pas encore capitaine de cavalerie et Richelieu parle de l'antagonisme de Charles avec Olivier. Mais qu'est-ce qu'un tel anachronisme à côté de celui qui fait du caractère principal un contresens perpétuel ? C'est le malheur du drame et du roman historiques de nous offrir les grands acteurs de l'histoire dans une posture et une attitude où leurs contemporains ne les ont jamais vus : se confessant, se racontant, se trahissant pour le sot plaisir de se mirer dans leurs phrases et de parler au lieu d'agir. De tous ces fanfarons de la politique théâtrale, le Richelieu de Bulwer est le plus vain et le plus insupportable. Que l'écrivain dise dans sa préface que le cardinal fut « le père de la civilisation française et l'architecte de la monarchie », c'est affaire à lui ; mais nous ne pouvons tolérer que Richelieu parle de lui-même à peu près dans les mêmes termes et à la troisième personne, comme pourrait le faire un

1. Bulwer n'a même pas le mérite de l'invention. Sa pièce est tirée d'un roman de X.-B. Saintine.

Michele ou un Carlyle en délire; ni qu'il contrefasse le mort pour jouer ensuite le revenant; ni qu'il pleure en scène, ni qu'il adresse une déclaration d'amour à la France : « France, je t'aime! » et ailleurs : « Richelieu et la France ne font qu'un. » Nous ne pouvons lui permettre de voir « la France moderne renaître des cendres de la féodalité ». Car, après ces balivernes généralisatrices, nous ne serions pas étonnés de lui entendre dire : « Je suis le précurseur de 1789; ce que je n'ai pu finir, Bonaparte le fera dans les séances du conseil d'État. »

Les caractères secondaires n'ont qu'un mot et un tic. Beringhen : « Discutons le pâté! » et le duc d'Orléans : « Marion m'adore! » A la tragi-comédie historique est cousu un mélodrame, fait d'après les règles du boulevard. Une succession d'événements qui s'annulent et de surprises qui se renversent. Il faut crier : « Bravo, Richelieu! Bravo, Baradas! » comme, à la Porte-Saint-Martin ou à l'Ambigu, on crie : « Bravo, d'Artagnan! Bravo, Mordaunt! » C'est le système, mais non l'art de Dumas. Lord Lytton manque d'imagination et d'adresse. Ses effets sont misérables et il en abuse. La première résurrection de Richelieu est presque émouvante; la seconde est ridicule. Le nœud de la pièce, c'est un certain papier qui voyage dans toutes les poches et n'arrive jamais à son adresse. Présentement le détenteur de

ce trésor est prisonnier à la Bastille. Au lieu de le faire fouiller, le gouvernement envoie un courtisan qui se collette avec le détenu pour lui soustraire le document. La scène est suivie à travers le trou de la serrure et nous est racontée par un petit page de Richelieu (c'est une femme qui joue ce rôle). A la sortie du courtisan, le page se jette sur lui pour lui arracher le morceau de papier nécessaire à la péripétie, et la conclusion du drame est la conséquence de ces deux pugilats. N'aurai-je pas raison de définir *Richelieu :* du piètre Hugo brouillé avec du mauvais Dumas ?

Money veut nous peindre la haute société anglaise, telle qu'elle était en 1840. Elle s'y reconnut, ou plutôt, ses ennemis — ceux qui n'en étaient pas et qui enrageaient — s'empressèrent de la reconnaître dans cette caricature. Est-ce dans un club aristocratique que se passe la scène de jeu du troisième acte ? C'est plutôt dans le parloir de derrière d'un *public-house*. Un critique très connu, qui représente les idées de toute une classe et de toute une école, constatait le succès qu'obtint la pièce à son début et qu'elle obtient encore à chaque reprise. « Les spectateurs, écrivait-il, venaient applaudir à l'*humour* d'un *scholar*. » J'avoue que je n'ai aperçu ni l'humour ni le scholar. En revanche j'ai retrouvé la fausse sensibilité et l'obliquité morale dont j'ai déjà parlé. Alfred

Evelyn, que le testament d'un cousin excentrique a enrichi et qui voit le monde à ses pieds après en avoir été dédaigné, se décide à partager sa fortune avec l'inconnue qui a envoyé dix livres à sa vieille nourrice, à l'époque où il était lui-même trop pauvre pour lui venir en aide. C'est sur cette sotte recherche qu'il joue son bonheur et que roule la pièce. Il est engagé à une jeune fille qu'il n'aime pas et, pour se débarrasser d'elle, ce miroir de délicatesse, cet Alceste qui méprise le genre humain, fait semblant de se ruiner au jeu devant son futur beau-père. La jeune fille qu'il aime a refusé au premier acte de l'épouser, non parce qu'il était pauvre, mais parce que, pauvre elle-même, elle craignait d'être un obstacle dans sa vie. Mais quelqu'un est entré et elle n'a pas eu le temps de finir sa phrase. Elle la finit au dernier acte, et ils tombent dans les bras l'un de l'autre, d'autant mieux que c'est elle qui a envoyé les dix livres à la vieille nourrice. En conscience, il n'y a rien de plus dans *Money*, si ce n'est une satire sociale que je crois très forcée et le fameux humour que je n'ai pu découvrir.

Bulwer n'était pas de taille à sauver le drame qui s'égarait. De plus forts que lui y eussent perdu leur anglais. Ce n'est pas des lettrés, des scholars, — puisque le mot vient d'être écrit. — que devait venir le salut. Il fallait que la démocratie prît conscience

d'elle-même et fit son éducation. Au lieu du drame artificiel qu'on lui offrait, elle voulait un drame sorti de ses entrailles, né de ses passions, fait à son image et palpitant de sa propre vie. Littéraire, il le deviendrait ensuite, s'il pouvait... Et, pour que cela se fît, suivant le mot d'Olivier Saint-John, qui a été souvent répété dans les révolutions de la politique, mais qui convient aussi aux crises de l'art : « Il fallait que les choses allassent encore plus mal afin d'aller mieux. »

II

Retraite de Macready. — Les ennemis du drame en 1850 : le puritanisme, l'opéra, la pantomime, l'hippodrame. — Les pièces françaises et les artistes français en Angleterre. — Acteurs du temps. — La Censure. — La Critique. — Les drames historiques de Tom Taylor et les drames irlandais de Dion Boucicault.

Macready joua de nouveau à Paris en 1846. Mais les temps étaient changés, et il n'obtint qu'un triomphe d'estime. Il visita ensuite l'Amérique, où sa présence donna lieu à des rixes sanglantes, nées d'une jalousie d'artiste, mais qui faillirent devenir la querelle de la démocratie américaine contre l'aristocratie anglaise. Le 26 février 1851, le grand acteur donna sa représentation de retraite; une belle page de Lewes a fait vivre jusqu'à nous l'émotion de cette soirée mémorable qui restera une date dans l'histoire de l'art anglais. Macready était en grand deuil: il venait de perdre une fille de vingt ans. Il ne joua pas

son discours, mais le prononça, avec dignité et tristesse. Il ne s'y donnait que deux mérites: celui d'avoir rétabli le texte de Shakspeare dans sa pureté et celui d'avoir fait du théâtre un lieu décent. Il pressentait que, si sa gloire d'artiste irait s'effaçant à mesure que disparaîtraient ceux qui en avaient été les témoins, son œuvre de restauration littéraire et de réforme morale subsisterait. Il ne se trompait pas.

La représentation d'adieux fut suivie d'un banquet que présidait l'inévitable Bulwer. John Forster y lut des vers de Tennyson : sur la tombe anticipée du tragédien le poète lauréat gravait trois adjectifs que je n'ai pas besoin de traduire: *moral, grave, sublime.* Puis tout fut dit. On n'entendit plus cette voix qui avait remué tant d'âmes, sinon dans des réunions charitables et dans des conférences de province. L'Angleterre l'avait oublié lorsqu'elle apprit sa mort en 1873.

On raconte sur ses derniers jours un détail qui n'a aucun rapport avec le sujet de cette étude et que, cependant, je ne puis m'empêcher de rapporter. Lorsque le vieillard, paralysé dans un fauteuil, fut, en quelque sorte, séparé du monde par la perte de plusieurs sens, il se jouait à lui-même, en dedans et sans même remuer les lèvres, les chefs-d'œuvre qu'il avait aimés. Rien n'indiquait le progrès du

drame sinon la lumière dont s'éclairait ce masque tourmenté, qu'avaient sculpté à nouveau l'action intelligente et la méditation solitaire. Qu'ils devaient être beaux, Lear, Macbeth et Hamlet, sous ces clartés mystérieuses de la fin et sur ce théâtre intérieur de la pensée, où l'instrument ne trahissait jamais l'artiste, où toute volonté était un acte!

Si j'ai parlé longuement de Macready, c'est que je ne puis me résigner à voir en lui le représentant d'un art qui finit, le dernier grand prêtre d'une idole disparue. A la scène et hors de la scène, Macready est un précurseur. Il a pressenti le réalisme et il a été le premier gentleman-acteur. Mais il devait se passer un long temps avant que son exemple fût compris et imité. Il laissait le théâtre dans un état de misère et de confusion difficile à décrire.

Macready avait eu beau nettoyer de son mieux le théâtre, le préjugé qui en écartait certaines classes paraissait grandir et s'étendre. Depuis l'avènement de la jeune reine, la femme anglaise ne devait jamais se laisser voir qu'avec un ou deux *babies* sur les genoux. On assistait à une de ces poussées de l'esprit puritain dont l'histoire de la société anglaise nous donne le spectacle périodique. Les associations de la jeunesse chrétienne se multipliaient; en procurant à l'ouvrier des plaisirs vertueux et gratuits, elles disputaient sa soirée au spectacle en même temps qu'au

cabaret. Dans les hautes classes, c'était la musique qui ruinait le drame par sa concurrence. Pendant longtemps, — comme dit lady Gay Spauker, dans une comédie de ce temps-là, — les Anglais n'avaient connu d'autre musique que l'aboiement d'une meute. Maintenant on s'arrachait les loges à prix d'or les soirs où devait chanter la Grisi. Une querelle de cantatrice à directeur amena un schisme. La troupe décapitée retrouva une merveilleuse chance de succès dans Jenny Lind. Le dualisme se perpétua et cet incident, joint à l'incendie de *Her Majesty's theatre*, consomma l'invasion des deux grandes scènes de Londres par la musique étrangère. L'opéra régnait de fin avril à fin juillet; la pantomime, d'abord humble et modeste, mais chaque année plus hardie, commençait à Noël et durait une partie de l'hiver. Une courte saison d'automne restait au drame, ou plutôt au mélodrame, ou à quelque chose de pire, à l'hippodrame. On appelait ainsi un nouveau genre de pièce où les chevaux jouaient les grands rôles. Plus d'un auteur en vogue était heureux d'écrire pour ces singuliers protagonistes. Shakspeare, qui avait rugi alternativement, de deux soirée l'une, avec les lions du dompteur Van Ambrugh, ne parut pas en état de lutter avec l'hippodrame. Il se réfugia dans un théâtre de banlieue, à Sadler's Wells, avec l'acteur Phèlps, et là, comme les ci-devant sous la Terreur,

il « vécut ». Pour que le public anglais s'y intéressât encore, il fallait qu'il fût ânonné par des enfants ou baragouiné par des étrangers.

D'après une vieille brochure du temps qui gémit sur l'humiliation profonde du drame, on se retourne pour voir quel est le fou qui prend Drury-Lane ou Covent-Garden. A l'intrépide amateur qui a de l'argent à perdre succède l'aventurier impudent, l'entrepreneur louche, qui a les poches vides et qui est décidé à les remplir. Vers 1850, un des grands théâtres est gouverné par un ancien policeman qui est devenu cafetier; plus tard, ce sera le tour d'un ancien ouvreur. Le directeur du Princess's est visible toute la journée dans le comptoir de son frère, qui est marchand de tabac en face du théâtre. Un autre directeur est arrêté comme voleur dans les coulisses de son théâtre. On devine ce que devient l'art dramatique dans les mains de tels hommes. Ils jouent sans décors, sans accessoires, sur un théâtre entièrement vide. Ce qu'ils ont d'argent et de génie, ils le dépensent en réclames. Leurs affiches et leurs prospectus sont les seuls chefs-d'œuvre de l'époque. Il en est qui cherchent à intéresser le chauvinisme anglais, ce qu'on pourrait baptiser le « préjingoïsme », au succès d'un clown « national », qui a fait quatre-vingt-onze sauts périlleux dans le temps que son collègue américain n'en a fait que quatre-vingt-un et

qui a ainsi battu le nouveau-monde de dix culbutes.

Ces choses réussissent à attirer la foule, mais quelle foule? Les gens qui vont au théâtre constituent un groupe dans le public, une société à part sur laquelle pèse un vague soupçon d'immoralité, compliqué d'un mauvais renom d'exotisme.

Ce dernier reproche n'est pas sans fondement : les étrangers gagnent du terrain. De 1850 à 1865, il semble qu'on ne puisse plus se passer de nous. On nous traduit, on nous adapte sous toutes les formes. On transplante nos mélodrames, on fait des farces avec nos comédies que l'on grossit et que l'on exagère ; quelquefois on pétrit, pour ne rien perdre, des drames avec nos opéras. Des pièces fort médiocres ont les honneurs de deux ou trois versions successives, et tel drame, vite oublié au boulevard du Crime, devient classique en Angleterre. Une légende qui court le monde théâtral prétend que le directeur du Princess's tient sous séquestre un malheureux qui traduit pour lui du français sans relâche. On ne desserre sa chaîne et on ne lui donne à manger que quand il a fini sa lugubre tâche.

Nos acteurs ont, à Londres, un *home* permanent que leur a ménagé Mitchell, le libraire de Bond-Street : c'est le théâtre de Saint-James. De là, ils envahissent les autres scènes. Quelques années plus tôt, madame Arnould-Plessy ayant eu la fantaisie de jouer dans

la langue de Shakspeare, Théophile Gautier l'avait complimentée sur la grâce avec laquelle elle réussissait à « s'extraire de l'anglais de la bouche ». D'autres essayèrent d'imiter ce talent et d'en tirer parti. Fechter se mit en tête, non seulement de jouer *Hamlet*, mais de le jouer d'une façon toute nouvelle et se fit applaudir pendant soixante-dix soirées consécutives. Une ingénue échappée de la Comédie-Française, Stella Colas, tenta la même aventure dans le rôle de Juliette, et malgré son mauvais accent, son insupportable prétention, grâce à de puissants protecteurs, tint bon quelque temps contre le légitime agacement du parterre. Les choses ne se passaient pas toujours aussi doucement et, en plus d'une circonstance, la brutale colère du public chassa, comme sous Charles Ier, les intrus de la scène qu'il entendait réserver aux artistes nationaux.

En effet, il y avait alors des acteurs anglais, et non sans mérite à ce qu'il me semble, Helen Faucit (aujourd'hui lady Martin) conservait la pure diction de John et de Charles Kemble. Charles Kean, avec des moyens physiques insuffisants, conquérait, par de lents efforts, une place honorable sur cette scène où son père avait régné. Ryder avait une belle prestance, une voix sonore, un « creux » tragique, comparable à celui de Beauvallet ou de Maubant. Keeley était un gros homme plein de finesse ; sa femme, incisive,

pénétrante, amère, avait un penchant au sérieux et même au réalisme[1]. Robson, un petit être bizarre et endiablé, produisait de l'effet dans le drame noir et dans la charge à outrance. Farren avait débuté dans les vieillards à dix-huit ans et les joua cinquante ans sans faire l'ombre d'un progrès, sans introduire dans ses effets une nuance d'émotion ou d'humanité. Charles Matthews était la jeunesse impertinente comme Farren était la vieillesse désagréable et ridicule. Élégant, svelte, léger, mobile, si léger et si mobile qu'il semblait une créature sans poids, différente par sa densité des êtres qui l'entouraient, Matthews sautillait, voletait et gazouillait comme un oiseau. Dans sa vieillesse, il me faisait songer à Ravel, son contemporain, dont la méthode et les rôles offrent quelque analogie avec les siens[2]. Acteur, auteur et directeur, Buckstone fit prospérer pendant

1. Mrs Keeley, qui a débuté en 1825, est encore vivante et très vivante. Un soir de cet automne, l'élite de la profession et des amateurs de théâtre, s'était réunie dans la salle du Lyceum pour lui offrir un souvenir à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire. On s'était disputé les places pour assister à cette curieuse scène. La vieille actrice a prononcé son remerciement d'une voix qui n'avait rien perdu de sa force et avec une netteté d'énonciation qui a été un charme, une surprise, presque une leçon.

2. Charles Matthews a joué en français aux Variétés dans l'*Anglais timide*, adaptation de *Cool as a Cucumber*, de Blanchard Jerrold.

plus de vingt ans le Haymarket, où je l'ai vu encore solidement établi dans la faveur publique, avec son compère Compton qui s'était fait une spécialité de la sécheresse. Buckstone avait alors perdu l'ouïe et la mémoire. Mais quel œil ahuri et narquois ! quelle bouche tordue et mouvante ! que d'ironie dans la laideur spirituelle de ce vieux masque fripé !

Ces bons acteurs nuisaient à la cause de l'art au lieu de la servir. Ils s'entêtaient et s'enfermaient dans leur spécialité, exagéraient chaque jour leur idiosyncrasie et la léguaient à leurs imitateurs. Le public les y encourageait, à la façon des enfants qui refusent le nouveau et veulent entendre cent fois le conte qui les a charmés. Les auteurs, supposé qu'ils fussent capables de voir le danger, étaient de trop petits garçons pour résister aux volontés d'un Charles Matthews ou d'un Farren. Ils prenaient la mesure avec la commande et tâchaient de satisfaire le client. Ainsi se rétrécissait à la fois le champ de l'observation et celui de l'invention. A la vivante, à l'infinie diversité des types et des caractères humains se substituaient sept ou huit « emplois » que, souvent, on précisait et on circonscrivait encore en y attachant le nom d'un acteur. C'étaient le *low comedian* et le *light comedian*, le *villain* et le *heavy man*. Toutes les variétés féminines devaient rentrer dans un de ces quatre compartiments étiquetés, en français : l'ingénue, la coquette,

la duègne et la soubrette. Le valet de comédie était devenu un intendant fripon dont la coquinerie prenait des teintes de drame. Il y avait deux ou trois types de vieillards : le vieillard bourru, en qui l'auteur épanche sa bile et qui rédige des testaments excentriques ; le vieux beau, cynique et poltron, qui, au dernier acte, marie sa fiancée à son propre fils et jure de se corriger ; enfin, le vieux paysan qui descend en droite ligne du père de Paméla. On le reconnaît à la mention fréquente qu'il fait de ses cheveux blancs, à son mépris pour l'or et à cette phrase qu'il adresse au voyageur égaré ou surpris par l'orage : « Soyez le bienvenu dans ma pauvre demeure. » Ce paysan, est-il besoin de le dire? n'a jamais existé. Sur le théâtre, il a vécu plus d'un siècle. Également indispensable à la comédie ou au drame est le « capitaine », le *man about town*, avec un habit lie de vin, un gros diamant à la cravate, des culottes saumon et des bottes à revers qu'il fouette incessamment du bout de sa badine. Il représente l'égoïsme, la sottise et l'insolence des hautes classes, telles que peut les imaginer un homme qui n'a jamais mis le pied dans un salon. Connût-il à merveille la société, cet homme ne la peindrait pas : il ne peint jamais d'après nature : il copie, lui millième, ses vieux modèles, Sheridan et Goldsmith, ou ses nouveaux maîtres, Scribe et d'Ennery.

C'est à la critique, pensera-t-on, qu'il appartenait de faire l'éducation du public, des artistes et des écrivains. J'ai presque honte de dire où en était alors tombée la critique dramatique. Un paragraphe dans un coin obscur, un quart de colonne pour les œuvres de première importance, voilà ce que les grands journaux accordaient alors au théâtre. La critique dramatique était une besogne nocturne, pas très bien famée, qui répugnait aux gens rangés et aux hommes mariés. On la confiait à un débutant qui espérait, par sa bonne conduite, recevoir un peu d'avancement et s'élever jusqu'au compte rendu de la *police court*. Le même homme « faisait » le drame et l'opéra. La critique dramatique et la critique musicale, par les dons naturels qu'elles exigent, par la méthode, par la technique, sont des métiers absolument différents. Qu'importait, puisqu'on ne demandait à l'écrivain que de dire du bien des pièces et des acteurs en tâchant de ne pas être trop ennuyeux?

Un matin, John Oxenford, le critique du *Times*, fut mandé dans le cabinet de son directeur. Il avait, en analysant une pièce nouvelle, critiqué librement le jeu d'un artiste qui avait adressé une lettre de réclamations à M. Delane. « Ces choses-là, dit majestueusement le directeur à l'écrivain, n'intéressent pas le gros de mon public et je ne me soucie pas que le *Times* devienne une arène de discussion sur le mérite

de M. Tel ou Tel. Donc, *mon garçon*, tenez-vous-le pour dit et écrivez-moi des comptes rendus qui ne m'attirent pas des lettres comme celle-ci. Vous comprenez ? — Je comprends, » dit Oxenford. C'est ainsi, ajoute le narrateur de cette anecdote, que la littérature anglaise perdit des pages qui auraient rappelé la finesse de Hazlitt unie à l'humour génial de Charles Lamb. A partir de ce jour, Oxenford, homme instruit, qui a traduit la *Hellas* de Jacobi et les *Conversations* de Gœthe avec Eckermann, passa pour un génie opprimé et méconnu. Il n'en donna d'autres preuves au monde qu'une version anglaise de l'opérette *Bonsoir, monsieur Pantalon*, une autre farce que j'ai vue tomber à plat et quelques articles sur Molière. Mais il eût fallu l'entendre dans le parloir d'une taverne, lorsqu'il avait la pipe aux dents, une bouteille de vieux porto sur la table et, en face de lui, un interlocuteur qui n'était pas M. Delane.

Pendant que la critique libre ignorait son devoir ou était hors d'état de le remplir, la censure officielle ajoutait une misère et une entrave de plus à celles qui gênaient l'essor du théâtre. Quelques mots me semblent ici nécessaires sur l'origine de la censure et l'étendue de ses pouvoirs.

On veut rattacher l'institution actuelle à celle du *Maître des jeux (Master of the Revels)*, sorte de surintendant des menus plaisirs qui existait sous les

Tudors et sous les premiers Stuarts. En fait la censure doit son existence à une loi votée sous le second des princes de la maison de Brunswick (10. George II. cap. 19). Elle était instituée officiellement pour protéger « les bonnes mœurs, la décence et la paix publique », en réalité pour défendre Walpole contre les morsures de la comédie aristophanesque, pour faire taire Fielding, fort supérieur selon mon humble avis, dans la satire politique à ce qu'il a été dans le roman. Il y a un siècle et demi que Walpole est tombé et la censure subsiste, à la façon de ce factionnaire placé dans une allée de Trarskoé-Sélo pour garder une rose et qu'on relevait encore, toutes les deux heures, vingt-cinq ans après. La loi de 1843, qui donnait la « liberté » au théâtre, ne l'affranchit pas de la censure du lord chambellan, dont les pouvoirs furent délimités géographiquement de la façon la plus bizarre. Car il est impossible de comprendre pourquoi certains quartiers de la métropole restaient en dehors de la zone de son autorité et étaient attribués à la juridiction des *Justices of the Peace*. Pratiquement, les pouvoirs du haut dignitaire sont exercés par un ancien fruit sec de la littérature qui porte le nom d'*Examiner of the Plays*. Il doit avoir communication des pièces sept jours avant la représentation et, lorsqu'il les rend avec son visa, il reçoit de ses justiciables des honoraires qui

varient de une à deux livres, suivant le nombre des actes. L'auteur n'est jamais admis en sa présence ; seul, le directeur peut contempler sa face et lui donner ou obtenir de lui des explications verbales. Encore ces communications sont-elles faites « sous le sceau du secret ».

Au-dessus de l'examinateur, on trouve une sorte de chef de bureau et, au-dessus de lui, le lord chambellan lui-même. Quand on a épuisé ces trois juridictions, on ne peut aller plus loin ni monter plus haut. Au-dessus du grand chambellan, comme au-dessus du tsar de toutes les Russies, il n'y a que la justice divine, et les auteurs de vaudevilles en détresse ne songent pas à en appeler à ce tribunal. En somme la censure est une monstruosité et une anomalie au milieu de la législation anglaise. Elle est la seule autorité secrète et irresponsable, le seul pouvoir qui prétende agir sans donner de raisons, diriger l'opinion au lieu d'être dirigé par elle.

Si on cherche comment elle s'est comportée dans ce siècle, on verra qu'elle a été tour à tour nulle ou tracassière suivant que le censeur était un indolant ou un zélé Les gens du métier n'ont pas oublié celui qui supprimait le mot « cuisse » comme dangereux pour les mœurs, qui rayait dans une pièce de Douglas Jerrold, comme impertinente pour la religion, cette phrase : « Il joue du violon *comme un*

ange! » Le même censeur trouvait ces mots dans une tragédie : « Moi, rendre hommage à l'orgueil, à la débauche, à l'avarice!... jamais! » Il se hâtait d'effacer cela, reconnaissant ainsi que la haute société anglaise, qu'il avait mission de couvrir, était étroitement solidaire de ces trois péchés capitaux. Défense de se moquer de l'onguent d'Holloway, parce que « M. Holloway est un honorable industriel qui emploie des milliers d'ouvriers. » Défense de mettre en scène un évêque ridicule. — Mais si c'était seulement un évêque colonial? — Le censeur accorde aussitôt son visa. Une pièce tirée de l'*Olivier Twist*, de Charles Dickens, est proscrite « comme excitant au crime », mais elle est permise un jour de bénéfice : d'où il suit que, ces jours-là, il est parfaitement licite d'exciter au crime les spectateurs. Cette pauvre censure qui doit tout lire, tout surveiller, depuis les fureurs d'Othello jusqu'aux grimaces du clown et jusqu'aux « tutus « des *ballet-girls*, qui défend à la fois Dieu et M. Holloway, la constitution et la pudeur, finit par perdre la tête et ressemble au bourgeois affolé qu'on entraîne, une nuit de mardi-gras, dans quelque vertigineuse sarabande. On la traduit, en personne, sur les planches et elle ne s'en aperçoit même pas.

Sa grande préoccupation, c'est de barrer la route à l'immoralité française. On réussit à élude sa vigi-

lance au moyen d'une sorte de langue convenue. Là où nos auteurs ont eu l'effronterie d'écrire, en toutes lettres, le mot de « cocotte », on le remplace par le mot actrice. Là où ils n'ont pas rougi d'introduire un adultère, on s'empresse de le remplacer par un flirt. Le censeur donne son approbation, empoche ses honoraires et, le jour de la représentation, le coup d'œil, le geste de l'acteur et de l'actrice achèvent la traduction et rétablissent le sens primitif, s'ils n'y ajoutent.

Au milieu de toutes ces difficultés, l'élargissement du public avait amené les longues séries de représentations, inconnues de l'âge précédent, et la création de nouveaux théâtres. Il y en avait douze en 1847, plus de vingt en 1860. Le métier d'auteur dramatique devenait fructueux et tentait beaucoup d'écrivains. Métier facile, en somme, puisqu'on avait affaire à un public neuf, ignorant, disposé à tout accepter et que, d'autre part, le théâtre français offrait une matière première inépuisable. On y retournait sans cesse, comme Robinson Crusoë, après son naufrage, retournait au vaisseau pour chercher une denrée ou un outil. Je ne veux pas multiplier ici les noms parce que, s'ils ne sont accompagnés d'un léger croquis personnel et d'un ou deux mots de critique, ces noms inconnus ne représentent rien pour les lecteurs français et leur paraissent aussi

fastidieux que les énumérations de guerriers dans les vieilles épopées. Parmi nos clients les plus assidus d'alors, je citerai Tom Taylor et Dion Boucicault.

Tom Taylor appartenait au monde de la loi et au monde des lettres. Il dînait de la chicane et soupait du théâtre : son souper finit par être plus substantiel que son dîner. De 1850 à 1875, il semble doué d'ubiquité dramatique et son nom paraît sur toutes les affiches. Vers et prose, drame et farce, tout lui est bon ; il écrit pour les jolies femmes et pour les chevaux. Il a de la facilité, de la méthode, un certain art de composition, un certain décorum qui lui tient lieu de goût, toutes les qualités de la médiocrité laborieuse et féconde. Son mérite est celui que les professeurs de rhétorique apprécient chez leurs bons élèves : il « développe ». Le développement est passable quand la matière est bonne, et il est moins mauvais qu'on ne s'y attendrait quand la matière est détestable. Sans doute, il eût souhaité d'être jugé surtout d'après ses drames historiques qui absorbèrent l'activité de ses dernières années et où il crut faire œuvre littéraire. Sont-ce vraiment des drames historiques ? Ils contiennent trop d'histoire et trop peu d'histoire. Le document de détail surabonde, envahit les scènes, étouffe l'action ; mais la psychologie historique, qui donne la clef des grands caractères, est ignorée ou dédaignée. Témoin

le jour où, voulant peindre Elisabeth, il s'est abandonné aux fantaisies romanesques d'une dame allemande, au lieu d'ouvrir Froude, qui lui eût tout appris et qui est plus dramatique que lui.

Dion Boucicault, l'autre écrivain que j'ai choisi comme échantillon de son espèce, est plus caractéristique et plus intéressant. C'était un acteur, et un acteur de quelque talent. Il ne connaissait d'autre monde que celui du théâtre, l'humanité qui, tous les soirs, de huit heures à minuit, rit et pleure, aime et blasphème, meurt et tue, sous la lueur du gaz, entre trois châssis de toile peinte. Sans culture réelle, sans l'ombre de critique, Boucicault avait tout lu en fait de théâtre, tout lu et tout retenu : l'excellent, le médiocre et le mauvais, depuis le *Phormion* jusqu'à *l'Auberge des Adrets*. Il savait par cœur toutes les « croix de ma mère » du mélodrame moderne et, de toutes ces réminiscences, cousues ensemble avec du gros fil, il fabriquait ses pièces qui ressemblaient à un habit d'Arlequin. Même sans le vouloir, sans le savoir, il imitait : c'était le plagiat incarné. Dans son premier grand succès, *The London assurance*, on retrouve non seulement Goldsmith et Sheridan, mais Térence et Plaute qu'il détrousse à travers Molière. On y voit aussi un père qui parle à son fils et ne le reconnaît pas, ou, du moins, à qui on persuade de ne pas le reconnaître ; une jeune

dame qui siffle son mari et l'appelle : « ma poupée » ; un maître qui fait des confidences à son valet ; un valet aussi menteur que Dave ou Scapin ; un légiste qui cherche à se faire donner des coups de bâton comme l'Intimé ; un jeune homme ivrogne et débauché qui tombe amoureux d'une ingénue de province ; une jeune fille élevée dans les bois qui répond au premier compliment qu'elle reçoit : « Je vois que vous êtes une abeille échappée de la ruche de la mode. Déposez votre miel dans une cellule mieux appropriée. » La pièce va ainsi de la grossièreté au marivaudage. En quelques minutes, on a un enlèvement pour rire, un duel comique, et un mariage qui ne semble guère plus sérieux. Le tout dominé par un testament qui est bien le plus absurde de tous les testaments de théâtre. La pièce est menée par un intrigant plein de verve que personne ne connaît. « Voulez-vous, lui demande Charles Courtly, à la dernière scène, me permettre une question impertinente ? — Avec le plus grand plaisir. — Qui diable êtes-vous ? — Ma foi, je n'en sais rien, mais je dois être un gentleman. » Sur quoi un autre personnage termine la pièce par une pédante définition du vrai gentleman, et la morale est satisfaite.

Un jour, — c'était en 1860, — ce dramaturge qui vivait d'emprunts et qui devait à toutes les littératures, eut la fortune singulière de créer un genre,

Créer, c'est peut-être trop dire. Un compatriote de Boucicault, Edmund Falconer, comme lui auteur et acteur, avait ouvert la voie. Mais Falconer ne retrouva jamais le succès de *Peep o'day* et aboutit au mémorable échec de *The Oonagh* [1]. Boucicault, au contraire, exploita vingt ans la veine fructueuse découverte dans *Colleen Bawn*. Ce drame est un tissu d'invraisemblances et d'énormités. Rien n'est plus risible, lorsqu'on y songe, que la façon dont tous les personnages courent les uns après les autres, au sens littéral aussi bien qu'au sens figuré. La fièvre du dévouement les gagne et les affole tour à tour. Non seulement Eily O'Connor est prête à rendre son certificat de mariage pour donner la paix et le bonheur au jeune Cregan, mais Mrs Cregan est prête à épouser un misérable pour sauver son fils de la ruine, et ce misérable lui-même, un usurier sans âme, fait des folies et risque sa fortune pour épouser une femme de quarante-cinq ans. Anne Chute sacrifiera son bien pour un homme qu'elle n'aime pas, pendant que

1. Dans *Thirty years at the play*, Clement Scott raconte la première de *The Oonagh*, qui est restée légendaire. A deux heures du matin elle n'était pas terminée. La salle ne contenait plus que quelques critiques, sommeillant dans leurs stalles. Les acteurs étaient en scène, tous en ligne, faisant face au public, selon l'usage d'alors, et rien n'annonçait la fin, lorsque les machinistes tirèrent soudain en arrière le tapis sur lequel se tenaient les personnages du drame. Ils tombèrent tous en avant, sur le nez... avec la pièce, qui ne fut jamais achevée.

Hardress, qui l'aime et en est aimé, plaide auprès d'elle la cause d'un autre. Danny, qui est un honnête homme, commettra un crime pour servir son maître, tandis que Myles-Na-Coppaleen, le vagabond, l'*outlaw*, par amour pour la femme qui l'a dédaigné, s'élèvera à des sublimités et à des délicatesses plus que chevaleresques. Quelle raison mystérieuse nous fait supporter ces absurdités et y prendre quelque intérêt? C'est qu'il y a dans ce mélodrame insensé une sorte de sédiment historique qui se dépose au fond de l'esprit et y demeure. L'effort douloureux, humble, patient, mais inutile de cette fille du peuple pour devenir digne de celui qu'elle aime, son découragement qui ne vient pas à bout de son amour, tout cela est indiqué par des traits si suggestifs et si forts qu'ils équivalent à une longue analyse. Il y a plus : une sorte de poésie primitive se répand autour de Colleen Bawn, telle qu'elle apparut, il y a trente-cinq ans, sous les traits de Mrs Dion Boucicault, avec son petit manteau rouge, ses longs cheveux noirs, son expression moitié triste, moitié séduisante, d'ange grondé, d'enfant qui sourit dans les larmes.

Jusqu'à Dion Boucicault, on avait beaucoup ri de l'Irlande, on n'en avait jamais pleuré. Il obtint ce résultat sans peindre son pays différent de ce qu'il était. Il connaissait le sentiment étrange de l'Anglais pour l'Irlande : c'est le sentiment de l'homme pour

la femme, dépouillé des raffinements de la philosophie et de la civilisation. Passionné, violent et dur, il commence par la briser, puis s'arrête, vaincu par la faiblesse de sa victime, dominé par un charme que les mots ne rendent pas. Boucicault alla chercher ce sentiment au plus profond de l'âme de ses spectateurs, le développa, le nourrit et par là servit peut-être à préparer un âge de générosité et de justice. Sous la grossièreté des moyens qu'il employait et, souvent aussi, des sentiments et des idées qu'il exprimait, Boucicault cachait une sorte de finesse qui tient de l'instinct. Sa psychologie de l'Irlande est vraie et, quoiqu'il y ait ajouté bien des traits dans *Shraughraun*, dans *Arrah-na-Pogue*, dans *The Octoroon*, dans *Michaël O'Dowd*, et dans d'autres œuvres, elle est déjà complète dans *Colleen Bawn*. Lorsque Myles-Na-Coppaleen nous dit : « Il y a en moi de la mort subite », et quand Eily nous parle du « petit oiseau qui chante dans son cœur », nous ne trouvons pas cette passion exagérée ni cette poésie hors de sa place. Father Tom qui fume sa pipe et boit du whisky de contrebande avec des rôdeurs, mais qui reprend sans effort l'autorité d'un apôtre et d'un *leader*, est bien le prêtre irlandais d'autrefois et peut-être d'aujourd'hui : l'homme du peuple et l'homme de Dieu. Enfin, devant cette esquisse à la fois informe et frappante, il est impossible de ne pas s'écrier :

« C'est l'Irlande, l'Irlande des dévoués et des traîtres, des humbles et des révoltés, des fous et des martyrs, des héros et des assassins, l'Irlande irrationnelle et illogique, qui déconcerte nos sympathies après les avoir éveillées, et qui étonnera l'histoire, embarrassée non seulement de condamner ou d'absoudre, mais de comprendre et de raconter. »

III

Vogue du *Burlesque*. — L'*Ixion* de Burnand. — Henry Byron. Influence des burlesques sur la moralité des actrices. — Débuts de Marie Wilton. — Une lettre de Dickens. — Fondation du *Prince of Wales*. — Tom Robertson, sa vie d'acteur et d'écrivain. — Il se fait journaliste. — La bohème londonienne en 1865. — L'acteur Sothern.

La mode, la fureur des *Burlesques* date à peu près du même temps que l'apparition du drame irlandais. Il n'y a aucun rapport entre ces deux formes du théâtre, si ce n'est que ni l'une ni l'autre n'appartient à la littérature. Le burlesque, c'est, sous un nom à peine anglais, la parodie musicale dont nous faisions alors nos délices, et d'où naquit l'opérette. A Londres, ce genre exotique fut bientôt nationalisé par le succès.

Je prends comme type l'*Ixion*, de Burnand, qui, à raison de sa vogue interminable, peut être considéré comme un des chefs-d'œuvre du genre. *Ixion*

est en vers. Quels vers, on se l'imaginera si j'ajoute que chacun d'eux contient au moins un calembour. Le sujet est absolument nul, et l'esprit de la pièce consiste uniquement à faire dire des choses modernes à des personnages antiques. Le peuple d'Ixion se révolte et brûle le palais. Jupiter, invoqué, paraît : « Êtes-vous assuré? demande-t-il. — Oui, aux principales compagnies. Mais, vous savez, quand il s'agit de payer, elles se font tirer l'oreille. » Jupiter l'invite à venir au ciel. « Nous lunchons à une heure et demie, n'oubliez pas. » Mercure, chargé de conduire Ixion, hèle un omnibus aérien : « Allons, l'Olympe! une place sur l'impériale! » Nous sommes au ciel et le repas s'achève. Junon demande à Vénus l'adresse de sa couturière et envoie un domestique « prévenir monsieur que le café est servi ». Neptune parle un langage nautique, comme le héros de *Black eyed Susan*, et ne va nulle part sans être accompagné d'un matelot anglais et d'un matelot français, qui sont eux-mêmes inséparables. Le Français, par condescendance pour son ami, exécute le « hornpipe », tandis que l'Anglais prouve ses sentiments pour la France en dansant le cancan. Quant à Apollon, il joue au naturel le rôle d'un soleil anglais : il ne se montre jamais. Il reste enfermé dans son bureau avec son secrétaire, le préposé de la Pluie et du Beau Temps, qui, comme tous les employés, griffonne des vers et

des articles de journal sur du papier à en-tête administratif. Ajoutez une musiquette pillée çà et là, beaucoup de jolies filles légèrement vêtues, notamment neuf Muses et trois Grâces dont le costume et la danse auraient fait mourir de chagrin l'auteur de l'*Histriomastix*. Ajoutez encore des allusions à tous les événements du jour, à la victoire du cheval *Gladiateur*, au *Secret de lady Audley* (alors dans toute sa vogue), à la vivisection, aux romans de Charles Kingsley (peut-être une réclame payée par le libraire), aux fontaines de Trafalgar Square, à la librairie circulante de Mudie et à mille autres choses qui, aujourd'hui, ont cessé non seulement d'être plaisantes, mais d'être intelligibles.

Lire *Ixion*, comme je l'ai fait, trente-cinq ans après la première représentation, le lire au coin du feu, par une après-midi de brouillard, se frayer péniblement un chemin au milieu de ces allusions qui sont devenues des énigmes et de tous les décombres de ce feu d'artifice éteint, c'est une entreprise singulièrement mélancolique. Si l'on veut avoir l'impression juste, il faut faire un effort, s'imaginer la petite salle du *Royalty*, le soir de la première, un millier de spectateurs qui ont bien dîné et qui inclinent à une conception optimiste de ce monde, l'odeur de la poudre de riz qui flotte dans l'air, les flônflons de l'orchestre, le ruissellement du gaz et de l'élec-

tricité qui fait étinceler les yeux, les diamants, la pâleur des épaules nues et la fine soie des maillots; la surabondance de vie animale, de sensualité et de joie qui pétille partout à la manière d'un feu qui prend. Une débutante réservée à de meilleurs succès, Ada Cavendish [1], en Vénus, régalait de sa beauté les lorgnettes. Un autre « clou », ce fut, plus tard, l'apparition sur la scène d'un cadet de grande famille, l' « honorable » H. Wingfield, qui jouait la déesse de la Sagesse avec des contorsions d'insensé.

Mais le véritable *home* du Burlesque, c'était le théâtre du *Strand*, alors dirigé par Mrs Swanborough, célèbre pour ses démêlés incessants avec la grammaire anglaise qui est, pourtant, une personne facile à vivre et peu exigeante. Son fournisseur ordinaire était Henry-James Byron, un beau garçon qui paraissait dans ses propres pièces, mais n'y brillait guère. On disait couramment qu'il « descendait » de lord Byron. Comment s'expliquait ce mystère généalogique? Je n'ai pu le trouver nulle part. Les gens de théâtre ne sont pas grands clercs; ils ne tiennent pas compte des dates et sont habitués à traiter lestement l'histoire. Pour eux, lord Byron se perdait dans la nuit des temps et ils trou-

1. Morte depuis que ces lignes ont été imprimées pour la première fois.

vaient tout simple que leur camarade, né vers 1830, l'eût vaguement pour ancêtre. Quelle que fût son origine, Byron avait été acteur; il avait connu les bas-fonds du métier, les engagements à dix shillings par semaine et au-dessous. Tout à coup il avait rencontré une veine de succès dans le burlesque; il en écrivit tant qu'on voulut et un peu au delà, si bien que la liste de ses œuvres tiendrait plusieurs pages de ce livre, si je jugeais à propos de l'y transcrire. Il ne se donnait aucune peine pour chercher un sujet. Un sujet, cela gêne. Il faut le suivre, le développer; on est tenu de commencer et de finir. Au diable les sujets ! Byron ne croyait qu'aux mots. Il les recueillait, pour en inonder ses pièces, dans des carnets qui devaient avoir la dimension des volumes de Larousse. Dans la rue, il poursuivait l'idée comique, la jetait sur une enveloppe de lettre, ou sur sa manchette, ou sur une marge de journal, se servait de son chapeau comme d'un pupitre ou s'appuyait à quelque mur. Un jour il écrivait sur la porte d'une maison : cette porte s'ouvrit brusquement et Byron roula dans le corridor avec une vieille dame qui sortait. Il se releva en riant de cette chute comme il se releva de toutes celles qu'il fit au théâtre. Il était hanté par la manie du calembour qui ne lui laissait plus un instant de paix. Ayant mal réussi comme directeur en province, il fit des

calembours sur sa faillite. Il en faisait encore quelques moments avant sa mort. N'était-ce pas une des règles de son métier qu'on ne doit baisser le rideau que sur un mot ?

Byron se faisait un mérite de n'avoir jamais blessé les chastes oreilles. En effet, il a dit dans sa vie un million de stupidités, mais pas une seule obscénité. Pourtant il a contribué à démoraliser le théâtre en déshabillant les femmes sur la scène et en y appelant ces pseudo-actrices qu'en argot de coulisse on nommait des « grues ».

A ce propos, je dois faire remarquer que l'ostracisme social qui pesait encore sur les artistes tenait bien moins aux mauvaises mœurs des actrices qu'à la vulgarité des acteurs. Elles étaient plus près d'être des *ladies* qu'ils ne l'étaient de devenir des *gentlemen*. Surveillées, talonnées par un père, puis par un mari qui appartenait au théâtre, obligées de mener de front les devoirs professionnels et les devoirs domestiques, elles n'avaient ni le pouvoir, ni le loisir, ni l'envie de songer à mal. Tom Hood, dans ses *Model Men and Women*, trace de la femme de théâtre un portrait qui fait songer aux biographies des prix Montyon. Elle se couche tard, se lève tôt, apprend ses rôles en lavant les chemises de ses enfants, répète dans l'après-midi, joue le soir, n'a pas le temps de manger ni de se débarbouiller, encore moins

de penser, de rire ou d'aimer. « Commerçantes, maîtresses d'école, institutrices, filles de boutique, modistes, cuisinières, femmes de chambre et femmes de ménage, que sont vos fatigues comparées à celles de l'actrice ? » Ainsi parle, dans un journal du temps, un écrivain qui connaît à fond les mœurs du monde dramatique [1].

Ces mœurs allaient changer. Le burlesque, la pantomime et l'opérette ouvraient la scène à des actrices d'un nouveau genre qui posaient et ne jouaient pas, auxquelles on distribuait des maillots à remplir, non des rôles. L'honnête fille ne voulut pas être vaincue sur son propre terrain ; elle lutta avec les nouvelles venues par les mêmes moyens. Souvent elle réussissait et son succès la perdait elle-même. Voilà la transformation à laquelle Byron a aidé, mais c'est encore le public, comme d'usage, qui est le grand coupable.

Le pauvre Byron avait son ambition d'artiste : s'élever au-dessus du genre auquel il devait ses premiers succès, écrire une comédie. Et il y avait, auprès de lui, sur ces mêmes planches du Strand, une curieuse petite personne dont le rêve était parallèle au sien. C'était miss Marie Wilton. Je ne puis dire au juste quel âge elle avait. Dans ses jolis

1. T.-W. Robertson, *the Illustrated Times.*

mémoires, écrits en commun avec son mari, elle a complètement oublié de nous donner la date de sa naissance. Ce qui est certain, c'est que ses parents étaient d'humbles acteurs, et qu'elle débuta elle-même à cinq ans. A Manchester, elle eut l'honneur de jouer un petit rôle avec Macready qui faisait alors ses dernières tournées avant de quitter la scène. Le grand tragédien fit venir l'enfant dans sa loge, l'assit sur ses genoux et l'interrogea :

— Je suppose, dit-il, que vous voulez devenir une grande actrice ?

— Oui, monsieur.

— Et quel rôle voudriez-vous jouer ?

— Juliette.

Macready éclata de rire :

— Alors, dit-il, il faudra changer ces yeux-là.

Marie Wilton ne changea pas ses yeux, mais elle changea d'idée : c'est plus facile. A quinze ans, elle jouait intrépidement tous les rôles. Un soir, elle qu'on trouvait trop jeune pour les amoureuses de Shakspeare, elle représenta la vieille mère de Claude Melnotte, dans la *Dame de Lyon*.

C'est à Bristol que l'on commença à lui trouver « quelque chose ». Un acteur de passage, alors très connu, Charles Dillon, jouait *Belphégor*, gros drame à émotions dont le héros était un saltimbanque. Marie Wilton, en petit garçon, lui donnait la ré-

plique dans une scène de grand effet. Elle inventa un jeu de scène et le risqua à la répétition. L'acteur de Londres se fâcha d'abord brutalement, puis réfléchit, examina, écouta les raisons de la petite actrice et, finalement, céda. Le public fut transporté. Dillon s'en souvint et, rentré à Londres, engagea la petite Wilton au *Lyceum*. Elle débuta donc, j'ignore toujours la date et pour cause ; mais ce devait être à la fin de 1858. *Belphégor* était suivi d'une farce où Marie Wilton avait aussi son petit rôle. Le même soir, au même théâtre, dans la même pièce, paraissait à Londres, pour la première fois, John Toole, qui a été et est encore le roi des bouffons anglais. Avec ces deux noms, nous entrons dans la période des vivants ; nous touchons au théâtre contemporain.

Mais suivons Marie Wilton, car sa petite barque, sans que personne s'en doute et sans qu'elle le sache elle-même, porte les destinées de la comédie anglaise, encore à naître. Du *Lyceum* elle passe au *Haymarket*, où elle est traitée en enfant gâtée par les trois vieux qui règnent sur cette scène. Elle joue Cupidon avec tant de verve, de malice, d'impudence et de désinvolture, qu'on lui écrit d'autres Cupidons. Le public est ainsi : naïvement égoïste, il condamne les artistes à garder pendant vingt-cinq ans la posture qui lui a plu, à répéter indéfiniment le geste ou le cri qui lui a paru drôle ou touchant. Marie

Wilton jouerait peut-être encore l'Amour au Haymarket si elle ne s'était enfuie au Strand. Là elle fut le *boy* inévitable de tous les burlesques.

Depuis longtemps elle ne joue plus que pour son plaisir, à de rares intervalles, et n'entend pas se donner la fatigue de porter une pièce pendant toute une soirée. Je ne l'ai vue que dans deux rôles épisodiques et, pour juger son talent, je dois m'en rapporter à d'autres témoignages que le mien. M. Coquelin est d'avis qu'elle rappelle à la fois Alphonsine et Chaumont et qu'elle tient le milieu entre les deux. Mais, — en admettant que le souvenir d'Alphonsine soit encore présent à quelques lecteurs, — je dois remarquer que M. Coquelin avait sous les yeux, lorsqu'il écrivait, une actrice de plus de quarante ans qui jouait les femmes du monde excentriques. Il y a loin de là au diablotin de 1860 qui brûlait les planches du Strand. Tout ce que je sais d'elle au temps de ses débuts, c'est qu'elle avait toujours ces yeux terriblement gais qui lui défendaient la Tragédie, la taille d'un enfant de douze ans, et un corps si menu que, le premier jour où il la vit, celui qui devait l'épouser la déclarait « l'actrice la plus maigre de Londres ». Mais voici une lettre qui va poser devant nous Marie Wilton telle qu'elle était lorsque tous les *barristers* des *Inns of court* faisaient des vers en son honneur et que la

moitié d'Aldershot venait à Londres de deux soirs l'un, pour l'applaudir. Charles Dickens écrivait à son ami John Forster :

« Je me suis échappé à sept heures et demie pour aller au Strand, où j'avais une stalle retenue, le théâtre étant toujours comble. Tâchez d'y aller avant jeudi. On y donne un burlesque, *The Maid and the Magpie*. Il y a là dedans la chose la plus extraordinaire que j'aie jamais vue sur la scène : Marie Wilton dans le rôle de Pippo. C'est effrayant d'effronterie (il le faut, sinon le rôle ne serait pas jouable) ; mais c'est tellement un petit garçon et si peu une femme qu'il n'y a pas moyen de se scandaliser. Son imitation de la danse des *Christy's Minstrels* est d'une intelligence, d'une audace à renverser : jamais on ne pourrait s'imaginer que c'est une femme qui fait cela. La tournure, le ton, les mines, l'élasticité, l'entrain, tout cela est tellement gamin qu'on ne peut pas songer à son sexe quand on la regarde. Cela commence à huit heures et c'est fini à neuf heures un quart... Cette petite fille est, tout simplement, l'actrice la plus intelligente et la plus originale que j'aie vue de ma vie. »

Mais miss Wilton était mortellement lasse des Pippo aussi bien que des Cupidons. Elle implora tous les directeurs de lui faire jouer une amoureuse à longues jupes. Ils firent la sourde oreille ; Buchstone lui dit :

— Je ne vous verrai jamais autrement que dans ce mauvais petit drôle !...

Tous les soirs elle faisait mourir de rire les Londoniens et toutes les après-midi elle pleurait sur son sort. Elle avait une sœur mariée qui lui dit :

— Puisque les directeurs ne veulent pas de vous, prenez un théâtre.

— Mais je n'ai pas d'argent !

— Je vous en prêterai, dit le beau-frère.

Une société se forma entre Byron et miss Wilton. Il apportait à cette société son nom et ses calembours ; elle, mille livres qui ne lui appartenaient pas.

On se mit en quête d'un théâtre. Près de Tottenham Court road, centre du bruit et quartier général de la vulgarité, il y avait une rue sale et triste, où commençaient à s'abattre des Français mal famés et affamés, et, dans cette rue, une salle de spectacle où l'on avait fait mille choses, mais où, surtout, on avait fait faillite. Frédérick-Lemaître y avait joué Napoléon en français et passé en revue cinq ou six figurants ivres qui représentaient la Grande Armée et criaient : « Viv' l'Emprou ! » Le théâtre portait encore l'appellation retentissante de *Queen's Theatre,* mais les gens du quartier l'appelaient familièrement la Boîte-aux-Ordures, et ils s'y connaissent ! Les places aristocratiques étaient à un

shilling, et, quand les stalles avaient bien dîné, elles bombardaient les loges avec des pelures d'oranges.

Tout cela fut nettoyé, restauré, rajeuni, avec plus d'industrie que de frais. La boîte aux ordures se transforma en une bonbonnière bleue et blanche. La petite directrice ne s'épargnait pas, et le soir de l'ouverture, pendant que la queue se formait déjà à la porte du théâtre, elle plantait le dernier clou. Qu'auraient dit les représentants de la fashion, égarés dans les boues de Tottenham street et étonnés de s'y voir, s'ils avaient contemplé leur favorite, grimpée sur un tabouret et le marteau à la main?

La troupe qui l'entourait se composait de Byron, de John Clarke, un transfuge du Strand, de Fanny Josephs, actrice d'un talent agréable et délicat, de l'excellente duègne Larkin, et de deux autres sœurs Wilton. Elle comprenait aussi un grand jeune homme de vingt-quatre ans qui n'avait pas encore joué à Londres, par conséquent très indifférent au public, mais non pas à sa directrice. Il s'appelait Bancroft. C'était un gentleman de naissance, d'éducation et de tournure. Mais, sa famille étant ruinée, il avait obéi à la vocation qui le poussait vers les planches. En quatre ans et demi, il avait joué quatre cent quarante-six rôles; dans un engagement de trente-six

jours, à Dublin, il en avait joué quarante. Cette dure vie du comédien de province l'avait rompu au métier. Blond, mince, il devait une sorte de gaucherie élégante à sa myopie et à sa haute taille. Il rendait sans effort la froide nonchalance de l'homme bien né, mais au fond de son œil couvert étincelait une inextinguible malice. Il avait beaucoup réfléchi, beaucoup observé, comprenait plus de choses que ceux qui l'entouraient, et sentait confusément s'agiter en lui des qualités qui demandaient à se déployer. Et voici que la fortune, sous les traits d'une jeune fille, venait à lui et le prenait par la main.

Ainsi il y avait de l'ambition et de l'amour dans l'air, ce soir d'avril 1865 où le petit Théâtre du *Prince of Wales* ouvrit ses portes aussi grandes qu'il put. Pour ne pas effaroucher le public, pour ne pas le déranger dans ses habitudes, tout en le préparant à un changement de répertoire, on lui offrit un burlesque et une comédie. Les amis de Marie Wilton étaient accourus en foule, mais leur sympathie n'allait-elle pas bientôt se lasser ? Les pièces, en elles-mêmes, avaient peu de valeur ; Byron semblait avoir perdu de sa verve en changeant de quartier. Il fallait trouver quelque chose pour la saison d'automne. C'est alors qu'on songea à Robertson.

Thomas William Robertson, ou plus familière-

ment Tom, était bien près d'être un raté. Il avait trente-six ans et il luttait contre le mauvais sort avec une obstination qui tournait à la colère. Fils, petit-fils, arrière-petit-fils d'acteurs, il avait passé les premières heures de sa vie parmi les comédiens de province, dans cet horizon à la fois étroit et mouvant, parmi ce monde de nomades bourgeois dont j'ai essayé de peindre les misères et les joies. Décidément, les misères l'emportaient. Le père de Tom était directeur du Circuit de Lincoln et finit par renoncer à l'entreprise. Quant au jeune homme, il était monté tout enfant sur les planches, mais, à ce qu'il semble, sans montrer de talents extraordinaires. Plus tard, sa spécialité fut de contrefaire les Français : une bien pauvre manière de faire rire les gens. Enfin, quoiqu'on essaye de nous tromper à cet égard, il est évident que c'était un acteur médiocre.

A dix-neuf ans, sur la foi d'une annonce lue dans un journal, Robertson s'embarque pour aller chercher au fond de la Hollande une place de sous-maître dans une pension. Après d'indicibles souffrances dont il parlait gaiement et d'expériences curieuses qui devaient profiter à l'auteur dramatique, il est rapatrié par un consul charitable et vient reprendre sa vie, qui se résume ainsi : un repas et trois rôles par jour. En 1851, il est à Londres, tâchant de gagner sa vie. Il a écrit une pièce, *A Night's Adventure*, qui, par

un coup de chance, est acceptée et jouée. Mais elle échoue. Il échange des impertinences avec le directeur Farren, son seul patron, et le voilà encore à la mer. Tantôt il aide son père, qui fait des efforts désespérés pour tenir ouvert un théâtre de banlieue; tantôt il remplit, çà et là, d'infimes engagements. Il va à Paris avec une troupe qui n'est payée que le premier samedi. Il est quelque temps souffleur à l'*Olympic;* il traduit des pièces françaises, compose des farces, amoncelle de l'exécrable besogne pour laquelle il n'y a pas toujours marchand. Quand la faim le presse, il vend sa copie, pour quelques shillings, au libraire Lacy, dont on ne saurait dire si c'était un naufrageur ou un sauveteur. Car ces quelques shillings, c'était, après tout, le pain quotidien pour celui qui les recevait, et Lacy n'était pas sûr de rentrer dans ses déboursés.

Il a jeté dans une de ses comédies l'amer souvenir de ses années de début et de l'objection qui l'accueillait partout :

« Vous êtes bien jeune, mon pauvre monsieur... Certainement, dans un sens, ce n'est pas votre faute, mais que voulez-vous? Nous avons pour fournisseurs M. un tel qui a soixante ans, M. *** qui en a soixante-dix et M. X... qui en a quatre-vingts. Le public est habitué à eux et ne veut pas entendre parler d'autre chose, et nous nous sommes fait

une règle de ne jamais employer un auteur âgé de moins de cinquante-cinq ans. Pour le moment, rentrez chez vous et continuez à travailler pendant trente ans... Tâchez de vieillir le plus que vous pourrez : je vous assure qu'en vous appliquant bien, vous réussirez. Blanchissez, devenez chauve, tout au moins. La calvitie est presque aussi avantageuse que les cheveux blancs... Et quand vous n'aurez plus ni dents, ni cheveux, ni santé, ni imagination, ni flamme, ni génie, ni rien de cette horrible, de cette épouvantable jeunesse, un jour ou l'autre, si vous ne mourez pas dans l'intervalle, vous avez quelque chance de devenir un grand homme. »

Comme s'il eût suivi ce conseil ironique, Tom était presque vieux après quinze ans de cette vie effroyable. Son beau visage avait contracté un pli douloureux qui ne devait plus s'effacer. Un jour, à bout de misère, il avait songé à s'enrôler : l'armée n'avait pas voulu de lui. Puis, sans réflexion, il s'était marié avec une belle fille qui se croyait une vocation dramatique. Les enfants vinrent, mais non le succès ni l'argent. Elle mourut à la peine, tandis que Robertson se faisait journaliste.

Là il tâta de tous les genres, depuis la charade et l'historiette de dix lignes jusqu'au roman de longue haleine. Il collaborait à vingt journaux de Londres et de la province. C'est le *Porc-Épic* de Liverpool;

ce sont les *Comic News*, le *Wag*, qu'avait fondé son camarade Byron, le *Fun*, que venait de lancer Tom Hood, l'*Illustrated Times*, où Robertson prit la succession d'Edmund Yates comme critique dramatique et où, sous le nom du *Theatrical Lounger*, il esquissa, depuis le premier rôle jusqu'au gazier et à l'avertisseur, toutes les physionomies du monde théâtral. C'est de l'humour familier et sans gêne, de la bonhomie impertinente à la manière de notre ancien *Figaro* hebdomadaire; en même temps, c'est observé, humain, vivant, avec, çà et là, des coulées de bile et des éclairs de passion.

Robertson vivait au cœur du pays de bohème, sorte de terrain vague où les gens du monde que le monde ennuyait, les officiers qui trouvaient les grands clubs militaires trop solennels, venaient rire et boire avec les noctambules de la basoche, du théâtre et de la presse. On se donnait rendez-vous au *Garrick Club*, à l'*Arundel*, au *Savage*, au *Fielding*, dont Albert Smith nous a laissé une description en vers héroï-comiques. Tom Hood, employé du *War Office* et directeur du *Fun*, donnait à souper les vendredis : souper frugal, composé de viande froide et de pommes de terre bouillies. Mais ceux qui s'y rencontraient étaient, nous dit Clement Scott[1], les

1. Clement Scott, *Thirty years at the Play*.

meilleurs garçons de la terre. Là, on causait, jusqu'au matin, avec une sorte de furie. On causait encore dans la rue, en regagnant le centre de la ville, à l'heure où les chariots des maraîchers commençaient à rouler dans Knightsbridge et où le soleil levant dorait les cimes de Hyde Park.

Étaient-ils tous si bons, ces « bons garçons »? J'ai quelques doutes là-dessus. Dans une page, restée fameuse, de son roman de *Philip*, Thackeray a décrit la bohème comme un paradis; il concluait en regrettant « d'avoir oublié le chemin de ce pays délicieux ». Il le connaissait encore trop pour sa gloire et pour son repos, car il vécut assez pour s'apercevoir qu'il y avait des orties et même des vipères dans son paradis. Témoin le jour où il fit chasser du Garrick-Club Edmund Yates qui l'avait effleuré de quelques personnalités. Cette querelle d'écrivains, — très triste ou très amusante suivant le point de vue auquel on se place pour l'envisager, — dégénéra en un duel d'influence entre l'auteur de *Copperfield* et l'auteur de *Vanity fair* où l'hypocrite douceur du premier contrasta curieusement avec la susceptibilité féroce du second. Il y avait deux ans à peine que, dans un banquet solennel, Dickens avait parlé des « trésors d'esprit et de sagesse, cachés dans les livres de M. Thackeray », et où Thackeray avait salué « dans M. Dickens l'envoyé spécial de la Providence pour

l'enchantement du genre humain. » Moins de temps encore devait s'écouler avant que Dickens reparût, les yeux pleins de larmes, pour jeter des fleurs sur la tombe de son rival. Cet épisode ne sert pas seulement à faire voir combien les grands hommes sont petits; il dévoile aussi un coin de mœurs littéraires qu'on est trop porté à idéaliser. En somme, les cigales n'ont pas le cœur meilleur que les fourmis.

La bohème n'était donc pas un pays où tout le monde était gai, jeune et bon. C'était seulement le monde *à côté*, où l'on parlait au lieu de produire et où la nuit remplaçait le jour; c'était l'antichambre de la vraie vie littéraire, un lieu d'impatiente attente et de fiévreux piétinements. Je suis sûr qu'on y eût compté quatre ratés pour un homme de talent et neuf mécontents pour un satisfait.

Voici, par exemple, Robert Brough, une des physionomies caractéristiques du groupe et un des premiers disparus. C'est lui qui écrivait ces vers le jour de sa naissance :

« J'ai vingt-neuf ans! J'ai vingt-neuf ans! — J'ai bu trop de vin, trop de bière! — J'ai trop fait l'amour, trop bataillé! — J'ai embrassé la femme de mon ami, — et écrit une lettre de mensonges à la mienne. — J'ai vingt-neuf ans! J'ai vingt-neuf ans! »

Après avoir composé quelques articles de journal et deux ou trois pièces de théâtre, il s'irritait de n'être

pas encore riche et célèbre. Cela prouvait clairement que la société était infâme. Il écrivit et publia les *Chants des classes dirigeantes*, dont l'humour est corrosif comme du vitriol, brûlant comme du plomb fondu. La chanson du *Gentleman*, en particulier, pourrait prendre place dans les anthologies anarchistes de l'avenir. Quelque chose de cette amertume allait se retrouver dans les boutades passionnées de Robertson et dans l'ironie philosophique de Gilbert.

Mais, chez Tom Hood, dans ces cénacles nocturnes du vendredi où Robertson était un des plus brillants, un des plus hardis, un des plus écoutés, on s'inquiétait moins de refondre la société que de renouveler l'art et surtout de réformer le théâtre. Pauvreté de la mise en scène, fatuité des comédiens de la vieille école, tyrannie des routines, on se moquait de tout cela sans pitié. Et que voulait-on mettre à la place? La vérité mieux observée, la nature suivie de plus près. C'est toujours le même rêve ou la même prétention, et la génération qui l'oppose à ses devanciers ne paraît pas se douter que ses successeurs l'invoqueront à leur tour contre elle.

En attendant l'accomplissement de ces beaux programmes, Robertson avait en 1861 un petit acte joué au Strand, *The Cantab*, qui obtint une sorte de succès, mais succès sans lendemain, car Robertson, ayant apporté un second burlesque à Mrs Swan-

borough, se le vit refuser. Cependant une bonne chance lui vint. L'acteur américain Sothern, qui, à ce moment, dans la pièce de Tom Taylor, *Our american Cousin*, faisait courir tout Londres, entendit parler d'une pièce que Robertson avait écrite. Il voulut l'entendre, l'accepta, et donna, séance tenante, une somme ronde à l'auteur. Sothern, qu'obsédait son inépuisable succès de lord Dundreary, allait se montrer au public sous les traits de David Garrick. Il était impatient de sortir du domaine de la caricature à outrance, de jouer un véritable caractère où étaient ménagés les effets les plus divers. La pièce par malheur, eut peu de succès : elle n'en méritait point. C'était un drame adapté du français. Au héros primitif, Robertson avait arbitrairement substitué Garrick. Étrange début pour un homme qui prétendait revenir à la vérité que de placer une tête historique sur les épaules d'un inconnu!

C'est alors qu'il écrivit sa comédie de *Society*. Il la porta à Buckstone, qui la refusa net : « Mon cher, lui dit-il, on ne jouerait pas votre pièce quatre fois ! » L'auteur s'en alla, les poings serrés, ivre de rage, dans le Strand, où l'un de ses amis le rencontra. « Tenez, lui dit Robertson, voilà une pièce excellente, et ces ânes-là n'en veulent pas! » Un directeur de province risqua l'entreprise. La pièce réussit à Liverpool; Marie Wilton s'en em-

para et la donna, le 14 novembre 1865, dans son petit théâtre. De ce soir-là date non seulement la fortune du *Prince of Wales*, mais une ère nouvelle pour la comédie anglaise : l'ère de Robertson.

IV

Première représentation de *Society*. — Succès de *Ours*, de *Caste*, de *School*. — Comment Robertson utilise le talent de ses acteurs. John Hare, Bancroft, Mrs Bancroft. — Progrès de la mise en scène. — Le dialogue et les caractères. — Robertson fantaisiste : une scène de *School*. — Robertson réaliste : une scène de *Caste*. — Robertson a écrit la comédie des classes moyennes. — Mariage, maladie et mort de Robertson. — La *Cup and Saucer Comedy*. — Les salaires d'artistes et leur progression. — Les Bancroft au *Haymarket ;* représentation d'adieux. — Mon pèlerinage à Totteaham Street.

Cette soirée du 14 novembre nous a été racontée par plusieurs témoins, en sorte que nous possédons les émotions de la scène et celles de la salle. Le premier acte parut gai et vivant, avec un accent d'âpre raillerie qu'on ne connaissait pas encore. Puis vint une idylle, placée sous les arbres d'un square de Londres. Quoi ! l'amour tremblant, jeune et tendre, au cœur de cette ville de boue, de brouillard et de fumée ! l'amour si près d'eux qu'on aurait pu le

toucher ! L'impression était d'autant plus agréable et plus vive que le public, toujours indiscret en ce qui touche la vie privée de ses favoris, connaissait les sentiments de l'acteur et de l'actrice. C'était une vraie lune de miel, « une lune tout entière » qui éclairait ce duo d'amour dans un bocage de toile peinte. Là-dessus les cœurs se dilataient et tout allait bien ; mais on ne savait quel accueil le public allait faire au « Perchoir des hiboux ». Ce perchoir, c'était l'image, prise sur le vif, d'un de ces clubs que j'ai désignés comme les chefs-lieux du pays de bohème. Or, les « Sauvages » (comme se désignaient eux-mêmes les membres du *Savage Club*), ceux du *Garrick*, du *Fielding*, de l'*Arundel*, étaient là en force. De quel œil verraient-ils leur propre caricature? On fut bientôt rassuré par les rires qui éclataient en volées ininterrompues. A un certain moment un des personnages principaux a besoin d'une demi-couronne pour payer un cab qui doit le conduire au bal. Comme il n'a rien en poche, il demande la somme à un camarade :

— Je ne l'ai pas, répond l'ami, mais je vais me la procurer pour vous.

Il s'adresse à un troisième qui fait la même réponse. La question fait le tour du Club jusqu'au moment où, dans le fond d'une poche, se trouve enfin la bienheureuse demi-couronne qui repasse de

main en main, dans l'ordre inverse, pour arriver enfin à celui qui en a besoin, après avoir été empruntée et prêtée dix fois. L'aventure était réelle. Représentée sur la scène, elle parut irrésistiblement comique et fut comme le *turning-point*, la crise heureuse après laquelle on accepta et on applaudit tout. Le trait est peu de chose, mais il est caractéristique. C'est la bohème en raccourci, ne rien avoir et tout donner.

Du moment que les « hiboux » trouvaient si plaisante la peinture fidèle de leurs mœurs et de leur repaire, qui paraissait, pour la première fois, sur le théâtre, pourquoi les gens du monde se seraient-ils formalisés de ce qui se passe d'extraordinaire et d'incongru chez lord et lady Ptarmigant? Ce genre de diffamation comique n'était pas nouveau. Bulwer avait donné l'exemple, montré la coalition de la vieille et de la nouvelle aristocratie, la vénération naïve du Million pour le Rang, et le Rang, à son tour, aplati devant le Million. Personne ne s'étonna de voir lady Ptarmigant prendre en souriant le bras du vieux Chodd, qui a le langage et les manières d'un rémouleur ambulant, et avec lequel le valet de pied de Sa Seigneurie eût peut-être hésité à pénétrer dans un *public house*. Quant à lord Ptarmigant, c'était ce qu'on appelait en style de théâtre une « panne ». Le caractère ne consistait qu'en un tic,

monotone autant qu'invraisemblable : lord Ptarmigant traînait partout sa chaise avec lui, s'y asseyait, s'y endormait immédiatement, et tous les personnages qui entraient ou sortaient ne manquaient pas de trébucher dans ses vieilles jambes allongées. Qui croirait que ce rôle fut une des causes de la fortune de la pièce et révéla à Londres un admirable acteur ? Il se nommait John Hare ; il était tout jeune encore et il avait souhaité cet étrange rôle pour son début. Suivant la tradition de Garrick, cet artiste avait compris que le triomphe de l'acteur n'est pas de lancer brillamment un mot à effet, mais de faire marcher et vivre devant nous une figure humaine, fût-ce une figure muette, dans son originalité extérieure qui suggère l'idiosyncrasie morale. Sa façon de se grimer était prodigieuse, sa mimique excellente. Il avait le génie de la métamorphose et l'a prouvé, le prouve encore en cent rôles différents. Par une sorte d'intuition difficile à expliquer, dès cette première représentation de *Society*, il n'y eut guère de spectateur qui ne devinât un grand acteur dans ce petit rôle.

Au succès de *Society*, qui dura cent cinquante soirées, succéda presque sans interruption celui de *Ours*, qui fut encore plus long et remplit la saison dramatique 1866-1867. Puis vint *Caste* en 1867 et 1868. *School*, en 1869, dépassa encore ses aînées et fut jouée près de quatre cents fois. Dans les inter-

valles de ces quatre grands triomphes se placèrent deux autres pièces, *Play* et *M. P.*, qui, sans fournir une aussi longue carrière, tinrent honorablement l'affiche et maintinrent, dans l'heureux petit théâtre, la joyeuse animation du succès. Quand le *Prince of Wales* s'adressait à d'autres qu'à son fournisseur habituel, l'échec était assuré et il n'y avait de salut que dans une reprise de Robertson. Quand Robertson risquait sa prose sur une autre scène, fût-ce avec l'appui d'une popularité aussi établie que celle de Sothern, le résultat variait, immanquablement, du succès d'estime au « four » éclatant. De là une sorte de superstition : on est volontiers superstitieux dans le monde du théâtre. Marie Wilton avait son étoile et Tom Robertson avait la sienne, mais il fallait qu'il y eût conjonction pour que les deux astres pussent produire leur bénigne influence. Peut-être pourrons-nous expliquer le fait sans avoir recours aux étoiles. Tom Taylor, au lendemain d'une nouvelle victoire, écrivait à la jeune directrice : « L'auteur et le théâtre, les acteurs et les rôles semblent faits les uns pour les autres. » C'était vrai, et on peut ajouter que le public et le moment étaient aussi en harmonie avec l'esprit des pièces et le talent des artistes. Tout arrivait à point, et c'est ce qu'on appelle la chance.

Robertson sut collaborer avec sa chance. Il jouait

mal, mais il lisait à merveille : ceux qui ont pu comparer de près ces deux arts si différents ne verront pas là une contradiction. Jouer, c'est faire voir et faire sentir; lire, c'est faire comprendre. « Quand on entendait Robertson lire au foyer une de ses comédies, nous dit Clement Scott, on l'avait comprise dans tous ses détails. » Sous l'influence de ce débit pénétrant, les artistes riaient et pleuraient; ils étaient le premier public de la pièce. L'auteur connaissait leurs faiblesses et leurs dons, parfois mieux qu'eux-mêmes; il savait aussi tirer parti, pour l'art et pour sa propre réputation, de la situation toute particulière de cette jeune troupe qui formait une sorte de famille, que des ambitions, des intérêts, des affections tenaient étroitement unie. Une pièce, jusque-là, c'était un acteur-étoile planté devant la rampe, prenant des temps et prolongeant ses effets ; derrière lui, une douzaine de comparses bredouillant des bouts de rôles et parlant au dos de l'artiste célèbre. Pour la première fois, le *Prince of Wales* offrit un ensemble, que préparaient des répétitions minutieuses et que perfectionnait la pratique de chaque soir.

Dans *Ours*, John Hare, qui jouait le prince Perofsky, n'avait à son avoir qu'une douzaine de phrases : des compliments fades et compassés. Il en tira un type de grand seigneur slave, avec un gron-

dement de passion contenue sous une parfaite politesse. C'était une énigme inquiétante qui ajoutait à l'émotion. Cette énigme n'avait point de solution au dénouement, mais tel était le tact de l'acteur que nul ne s'en avisa. Enfin Robertson lui donna un véritable rôle dans *Caste*, celui de Sam Gerridge, et j'estime que l'écrivain et l'artiste contribuèrent chacun pour moitié à ce caractère. Il en est de même pour le capitaine Hawtree, créé par Bancroft dans *Caste*. Jamais peut-être ce grand mot de « création » que les journaux jettent à la tête des plus petits cabotins ne sera mieux placé qu'ici. L'homme du monde, avant Sothern, sur la scène anglaise, était représenté par une espèce de pantin qui s'approchait des femmes en sautillant sur la pointe de ses bottes et les lorgnait à bout portant. Le type avait changé de costume et n'avait pas changé de langage depuis le « macaroni », qui date de 1770. Le dandy de 1840 n'était pas encore arrivé sur la scène en 1865. Évidemment Sothern, dans lord Dundreary, modernisa quelque peu cette caricature, mais son succès s'explique surtout par le grossier parti-pris de la démocratie américaine contre les hautes classes anglaises. Le public de Londres suivit l'impulsion avec une inconcevable naïveté. Si vous lisiez aujourd'hui *Our american Cousin*, vous en auriez la nausée. A qui fera-t-on croire qu'il puisse exister, en dehors d'un asile

d'idiots, un pair d'Angleterre qui ignore que le beurre est fait avec le lait des vaches et qui accueille cette révélation avec une douce pitié ? Même dans ce temps d'agitation contre la Chambre des lords, de tels moyens d'attaque seraient dédaignés des moins intelligents. Tout change avec le capitaine Hawtree qui fait rire sans être ridicule un seul instant, et qui, bien que parfaitement inutile à la pièce, attire à lui une bonne partie de la curiosité et de la sympathie. Comme manière d'être, une sorte de langueur élégante qui ne préjuge rien contre la force des muscles et du caractère ; une soumission aveugle à la morale des salons qui n'exclut ni la générosité des sentiments ni le sens de l'humour ; enfin un composé de cordialité militaire et de cynisme mondain qui a été et est encore un « état d'âme », sinon une philosophie. Lorsque des circonstances, — d'ailleurs très simples et très naturelles, — amenaient Hawtree à prendre le thé dans d'humbles *lodgings* de l'East-End, entre une petite danseuse et un ouvrier gazier, presque tout le comique de la scène était dans ses muets étonnements ; mais il y a des étonnements qui trouvent moyen d'être spirituels, tandis que ceux de lord Dundreary sont stupides. Hawtree était curieux de gaucherie et de bonne volonté lorsqu'il portait les assiettes à relaver à Polly Eccles, dans la pantry. Au fond, c'est l'attitude du gentleman anglais

devant la question sociale : un peu dédaigneux, un peu railleur, mais prêt à retrousser ses manches et à pousser à la roue quand il faudra.

Quant à Marie Wilton, avec quelle merveilleuse perspicacité Robertson avait déchiffré cette petite femme dont les talents étaient très réels, mais dont toutes les ambitions n'étaient pas raisonnables ! Elle avait horreur de son succès du Strand ; elle ne voulait plus jouer de gamin, ni paraître dans un burlesque : Robertson lui écrivit constamment des rôles de gamin et des scènes de burlesque. Mais le gamin avait des jupons et les scènes de burlesque étaient encadrées dans une comédie. Je laisse de côté *Society*, qui n'avait pas été composé pour le *Prince of Wales*. Mais, que fait-elle dans les trois autres pièces ? Dans *School* elle escalade un mur. Dans *Ours*, elle joue aux boules ; elle singe les affectations des *swells* (cocodès) de 1865 ; elle fait l'exercice ; elle arrose un gigot de mouton ; mais surtout elle fabrique de toutes pièces, avec des accessoires empruntés à l'art militaire et appliqués à l'art culinaire, le pudding appelé *Roley-Poley*. Dans *Caste*, ses talents sont encore plus variés. Elle danse, chante, donne des gifles, joue du piano, fait semblant de jouer de la trompette, se coiffe d'un bonnet de police et imite tout un escadron à cheval. Si ce n'est pas du *burlesque*, qu'est-ce donc ? Il y a quelques mois, je l'ai vue dans *Money*,

où elle représente une femme du monde, et, dans une scène dont elle était l'auteur beaucoup plus que Bulwer, elle esquissait un pas. A ce moment critique, j'ai entrevu les jambes de Pippo sous la jupe de lady Franklin, ces jambes qui s'étaient trémoussées quelque trente-cinq ans plus tôt dans le cerveau de Dickens. Qu'elle le sût ou non, Robertson lui a fait jouer Pippo toute sa vie. Ces rôles de fantaisie, crayonnés sur la marge d'un drame domestique, étaient réservés à une double et singulière fortune: ils ont eu une grosse part au succès des comédies de Robertson; à la lecture, ils redeviennent des hors-d'œuvre. Si je dis aux admirateurs de *Caste* que Polly Eccles gâte la pièce, ils me répondront que Polly, au contraire, en est la joie, la lumière, l'âme et, au point de vue scénique, ils auront raison.

Ce couple des Bancroft, — ils se marièrent peu après l'ouverture du théâtre, — formait au point de vue artistique un tout complet. La femme, c'était la fantaisie, l'imprévu, le diable au corps, le je ne sais quoi; le mari représentait la réflexion, le goût, l'observation patiente et l'imitation fidèle de la vie. Dès qu'il y eut de l'argent dans la caisse du *Prince of Wales*, un des premiers usages qu'il en fit fut d'introduire à la scène un réalisme intelligent. Il voulut des portes avec des serrures au lieu de misérables châssis qui tremblaient aux courants d'air des cou-

lisses. Dans *Caste,* il donna aux chambres des plafonds. Le dernier acte de *Ours* se passe dans une baraque de Crimée pendant l'hiver de 1855 ; chaque fois qu'on ouvrait la porte du dehors, la bourrasque de neige s'engouffrait dans la chambre avec un sifflement de rafale qui poussait l'illusion du spectateur jusqu'au frisson. Dans les jardins, des fleurs réelles et des oiseaux vivants. On avait trouvé Charles Matthews très hardi parce qu'il avait osé mettre quelques chaises dans un salon : M. Bancroft en vint jusqu'à donner une physionomie à chaque mobilier. Ainsi, dans une reprise de la *School for Scandal* Joseph Surface eut des meubles différents de sir Peter Teazle, des meubles hypocrites qui singeaient la simplicité et la solidité de la vertu, des meubles qui mentaient pour lui et avec lui. Quant aux actrices, au lieu d'être affublées à la diable des loques voyantes que fournissait le magasin des accessoires, elles eurent de vraies robes faites par de vraies couturières.

Robertson approuvait ces tendances; mais il ne fut jamais qu'un demi-réaliste, et cela pour plusieurs raisons. Comme tous les Anglais, il admirait les batailles de paroles; il partageait avec tous, anciens et modernes, grands et petits, ce goût pour les choses qui brillent, où il entre peut-être un reste de la passion du sauvage pour les verroteries. Il s'oubliait à

enfiler des reparties, faisait jouer ses personnages au volant avec des antithèses, ou aiguisait par la queue des tirades qui eussent été mieux placées dans un article de journal. S'égarait-il trop loin, il était le premier à s'en accuser. « Quel rapport, demande un des personnages dans *Ours*, ce que vous me dites a-t-il avec le sujet dont nous parlons? — Pas le moindre! C'est pour ça que je le dis. » Et, dans la même pièce : « Si un auteur mettait cela sur le théâtre, on crierait joliment à l'invraisemblance. »

Voilà avec quelle charmante impudence on va au-devant des objections maussades de la critique. Le public aime ces façons-là. Ce qu'il aime surtout, en Angleterre du moins, c'est le petit grain de folie, la savoureuse *quaintness* qui caractérise les Ben Johnson et les Dickens. C'est cette *quaintness* qui leur fait inventer des créatures d'exception dont les sentiments étonnent, dont les mots renversent. Ainsi pour Robertson. « Je ne puis pas me marier, dit Jack Poyntz. Je voudrais une femme... oh! si extraordinaire!... D'abord il faudrait que ma femme... fût une femme. » La petite Nummy Tighe n'a pas une façon moins originale de nous définir le fruit défendu. Cette héritière des nababs n'a pas de plus grand plaisir, à la pension, que de croquer des petits pois tout crus : « C'est délicieux, les petits pois crus... quand on ne vous voit pas! » Chalcot, le brasseur

qui se meurt d'ennui d'être riche, a beaucoup de cet humour-là ; mais Robertson l'a surtout répandu à flots dans *School*. C'est la plus folle de ses pièces et c'est, sans doute, ce qui explique son succès. Les héroïnes sont des pensionnaires ; elles sont justement dans l'âge et dans la situation où toutes les absurdités semblent possibles et mêmes faciles. Par une convention à laquelle le spectateur se prête volontiers, elles sont petites filles au début et femmes au baisser du rideau. En ces trois heures qui représentent quelques semaines, elles ont appris la vie. « Qu'est-ce que c'est que l'amour ? » demande une des plus jeunes dans la première scène. On la conspue : « Tu ne sais pas ? Comment ! tu ne sais pas ce que c'est que l'amour ? Tout le monde sait ce que c'est ! — Alors, qu'est-ce que c'est ? » Personne ne trouve de réponse, et on va chercher le dictionnaire. « Pourquoi n'avons-nous pas un professeur d'amour comme nous avons un professeur de musique ? — Que tu es bête ! L'amour est un *extra*. » Puis vient l'heure de passer de la théorie vague aux premières expériences. C'est le soir, dans un verger. Il y a là deux scènes de flirt qui se succèdent, pleines d'enfantillages, mais d'une naïveté et d'une fraîcheur charmantes. Il y est question de la distance de la terre à la lune, des jeux de l'ombre et de la lumière, d'un tout petit pot de lait qu'on se met deux à porter, de la guerre

de Crimée et d'Othello. De l'amour, pas un mot, mais il est caché dans tous les sentiments, embusqué sous chaque parole, mêlé à chaque regard, incorporé à l'air qu'on respire.

NUMMY.

Parlez-moi, dites-moi quelque chose.

JACK.

De quoi faut-il vous parler ?

NUMMY.

De vous. Qu'est-ce que vous êtes ?

JACK.

Rien du tout.

NUMMY.

Mais qu'est-ce que vous étiez avant d'être ça ?

JACK.

Un petit garçon.

NUMMY.

Ah !... Vous n'avez jamais rien été... pas même marié?

JACK.

Pas même marié.

NUMMY.

Lord Beaufoy a dit que vous étiez soldat.

JACK.

C'est vrai.

NUMMY.

Vous êtes allé en Crimée ?

JACK.

Oui.

NUMMY.

Vous étiez à la bataille d'Inkermann ?

JACK.

Parfaitement.

NUMMY.

Vous vous êtes battu ?

JACK.

Sans doute.

NUMMY.

Vous aimiez à vous battre ?

JACK.

Pas du tout !

NUMMY.

Alors, pourquoi le faisiez-vous ?

JACK.

Parce que j'étais payé pour le faire... Mal payé... Mais enfin j'étais payé... Et puis je n'avais pas le courage de me sauver.

NUMMY.

Ainsi vous vous êtes battu !... et vous ne le disiez pas !

JACK.

Ça n'en valait pas la peine. Tant d'autres y étaient !

NUMMY.

Pourtant Othello...

JACK.

Vous avez lu *Othello ?*... Mauvaise lecture pour une demoiselle !

NUMMY.

Othello racontait ses campagnes à Desdémone.

JACK.

Othello était un nègre, et les nègres n'ont pas peur de se vanter. (A part.) Elle est assez drôle pour une héritière.

NUMMY, à part.

Ah! qu'il est beau [1]!

Ce serait jouer à Robertson le plus cruel des tours que de raconter ses pièces. On les jugerait enfantines et absurdes : elles ne sont ni l'un ni l'autre. Il n'est, à ma connaissance, l'inventeur d'aucune situation; il n'a jamais résolu ni même posé à la scène aucun problème, moral ou social. Il est tout entier dans le dialogue et dans les caractères. Un bout de plan trouvé dans ses papiers indique comment il composait ces caractères. Il jetait trois mots l'un auprès de l'autre : un nom, une profession, une passion dominante, telle que l'amour, l'ambition, l'argent, l'orgueil. Avec ces trois mots, il croyait tenir tout l'homme primitif et conventionnel, l'homme tel que la nature l'a fait, tel que la société l'a refait ou défait. Psychologie très élémentaire, mais saine, qu'il enrichissait, fécondait, particularisait avec les fleurs de sa fantaisie et les fruits de son observa-

1. L'esprit de la scène et tous les détails appartiennent à Robertson, mais j'ai dû traduire très librement pour que le dialogue conservât, en français, quelque chose de la spontanéité et du naturel qu'il a dans l'original anglais.

tion. J'ai donné quelques aperçus de la première : il me reste à faire connaître la seconde et à justifier ce titre de demi-réaliste que je lui ai donné.

Réaliste, il ne demandait qu'à l'être et à reproduire ce qu'il avait vu. Il ignorait la femme du grand monde, on comprend pourquoi. Lorsqu'il lui fallait la peindre, il était obligé de la copier de seconde main et d'après d'assez méchants modèles. Sa lady Ptarmigant est une bourgeoise fieffée ; sa marquise de Saint-Maur, qui apprend par cœur des morceaux de Froissart et fait un cours d'histoire à son fils, est une chimère ou une espèce disparue. On a vu, au contraire, combien est réel le capitaine Hawtree : Robertson avait pu le rencontrer dans les clubs où il fréquentait. Dans *School*, il a placé un pion niais et féroce qui était, semble-t-il, une réminiscence de son équipée de jeunesse en Hollande. Sa rancune n'étant pas éteinte après vingt années, il n'a pu résister au plaisir un peu brutal d'infliger, au dénouement, une correction manuelle à son ancien ennemi. Il interrogeait son petit garçon en se promenant avec lui dans Belsize Parh : « Tommy, que répondrais-tu à telle question ? Que ferais-tu si tu voulais faire enrager ton maître ? »

L'enfant, suivant la qualité de sa réponse, recevait six pence ou deux shillings.

Les soldats, les gens de théâtre, le bohème artis-

tique et littéraire sont peints tels qu'ils sont, légèrement embellis. Dans *Caste* nous avons le peuple en double exemplaire, le bon et le mauvais peuple, dans la personne d'Eccles et de Sam Gerridge.

« Travaille, mon garçon, dit Eccles à son futur gendre : il n'y a rien qui vaille cela... quand on est jeune. Quant à moi, je ne travaille plus autant depuis quelques années (il se fait nourrir par ses filles et n'a pas touché un outil depuis vingt ans), mais j'aime à voir travailler les jeunes gens. Cela me fait du bien, et à eux aussi. »

Il déclame contre les hautes classes ; mais quand une marquise passe son seuil, il s'aplatit devant elle et la reconduit à sa voiture, pour se redresser, insolent et venimeux, dès qu'elle est loin. Lorsqu'il sort pour aller boire au *public-house*, il met en avant « un rendez-vous d'affaires », un « ami qui l'attend au coin de la rue ». Tout à la pose et à l'effet, il a des grands mots pour les plus petites choses et la larme à l'œil dans les moments voulus. Il est frotté de quelques gouttes corrompues de littérature et cite le *Roi Lear* en l'écorchant. Et, si misérable comédien qu'il puisse être, il fait encore, l'affection filiale aidant, illusion à l'une de ses filles : « Pauvre papa! dit Polly, il est bon au fond... et si malin ! »

Pas d'argent à la maison ! On l'a laissé seul, et il garde l'enfant né du mariage de sa fille avec un

jeune officier noble et riche, mais qui a péri (croit-on) dans la révolte des Indes. Le vieil ivrogne berce avec colère son petit-fils et lui souffle au nez la fumée de sa pipe :

Garder l'enfant ! Vraiment, en voilà une besogne pour un membre du bureau des *Frères unis pour la régénération de l'humanité par la diffusion égale de l'intelligence et la division égale de la propriété !* Qu'y a-t-il dans ce pot-là ? *(Avec horreur.)* Du lait !... C'est pour le petit. Tout pour le petit ! Pendant qu'il se gave de lait, grand-papa n'a pas de quoi s'acheter une goutte de gin pour rafraîchir son pauvre gosier désséché... Ah çà ! sommes-nous des esclaves, nous autres travailleurs ?...

Et, de sa voix d'ivrogne, il chante :

Non, les Bretons ne s'ront jamais esclaves !

Qu'est-ce qu'il a autour du cou ? C'est de l'or, çà, du vrai. *(Berçant furieusement le petit.)*... Oh ! la société ! Oh ! le gouvernement ! Oh ! la législation des bourgeois ! C'est-y juste, tout ça ? Est-ce qu'il sera dit que ce méchant petit aristocrate dormira avec un bijou au cou pendant que son grand-père n'a pas de quoi se payer une demi-pinte ?... Non, ça ne sera pas... Je ne souffrirai pas une pareille atteinte aux droits de l'homme ! Dans cette sainte croisade des humbles et des faibles contre les puissants et les forts *(Montrant le poing au baby)*, je frapperai un coup pour l'émancipation de l'humanité...

Allons, hardi ! Il dort... Ils en donneront bien dix ronds chez le zingot, et on le retirera quand la vieille marquise aura casqué... Bouge pas, trésor : c'est bon papa qui veille sur toi.

Tout en dépouillant le baby, il fredonne de la même voix enrouée un refrain de la nursery :

Qui qu'a couru après moi quand j'ai tombé?
C'est bon papa.
Qui qu'a battu la place où j' m'ai fait mal?
C'est bon papa.

Certes Eccles a fait du chemin depuis 1868. Il tient aujourd'hui sur notre gorge son pied souillé de toutes les boues de Paris et de Londres ; mais, quoique nous ayons appris à le mieux connaître, il n'y a pas grand'chose à ajouter à la peinture de Robertson, qui était presque prophétique.

Ces comédies sont datées à chaque ligne. Tout le temps on y maudit l'argent, mais comme on maudit son maître, et l'amour, bien petit garçon auprès de lui, triomphe, pour la forme, cinq minutes avant la chute du rideau. « La passion, le sentiment, le roman, nous dit crûment lady Ptarmigant, tout cela n'existe pas. La richesse, le pouvoir, le monde, une invitation à la cour, une résidence à la campagne, une maison de ville dans un bon square, voilà les

6.

éléments d'un bonheur solide. » Sam Gerridge, le plombier vertueux qui fait contrepoids à cette crapule d'Eccles, s'est fait une philosophie rien qu'avec les écriteaux qu'il a vus sur les wagons de chemin de fer : « Première classe, Seconde classe, Troisième classe. » Il est défendu de monter dans les secondes avec un billet de troisièmes. Quant à lui, il va s'établir et, d'ouvrier, devenir patron. De la petite bourgeoisie, qui l'empêchera de se hisser jusqu'à la grande? John Burns vous dira que cette démocratie-là est la négation de la vraie démocratie : en 1868, la formule paraissait très large et très généreuse. Ainsi ce bohème de Robertson qui aurait voulu « que le monde fût un petit ballon pour le précipiter dans le néant d'un seul coup de pied », ce Robertson qui, au sortir des caboulots nocturnes, frappant avec colère du fer de sa canne le trottoir sonore des rues désertes, avait tant de fois invectivé la société de son temps, devenait, sans s'en rendre compte et par une fatalité facile à prévoir, l'interprète des sentiments et des idées de cette même société. L'assaillant de la veille défendait l'état social où il avait trouvé sa place contre les ennemis d'en haut et les ennemis d'en bas. Les nouvelles couches, dont l'avènement datait de 1832, étaient à mi-chemin de leur évolution. En 1850, elles se contentaient des mélodrames noirs, des farces grossières et de l'hip-

podrame. En 1865, elles demandaient déjà de l'esprit, de la sensibilité, de la satire, une sorte de poésie, tout cela un peu alourdi de cockneyisme ; mais ce besoin sincère marquait un progrès, et Robertson le satisflt en écrivant la Comédie des classes moyennes.

Le changement qui se fit alors dans l'existence de l'écrivain me prouve que j'ai raison. Il avait hâte de dire adieu à la vie irrégulière et de tâter du confortable bourgeois : il s'en forgeait une félicité qui, comme le pauvre vagabond de la fable, le faisait pleurer de tendresse. L'Ève de ce paradis entrevu fut une blonde Allemande rencontrée chez M. Levy, du *Daily Telegraph*, dont elle était la nièce. Robertson jouit bien peu de cette terre promise. Ses forces et son talent semblaient décliner de compagnie. Mrs Bancroft qui l'accompagnait à la première du *Nightingale* le vit, livide de rage, montrer le poing aux siffleurs en murmurant : « Je ne leur pardonnerai jamais cela ! »

Les médecins l'envoyèrent à Torquay où son état empira. J'ai lu une lettre qu'il écrivait de là à sa jeune femme. Lettre lamentable, toute en petites phrases haletantes, rythmées par sa courte respiration de malade. Lamentable et gaie, car il ne pouvait renoncer à faire rire. De retour à Londres, il eut encore un désastre littéraire dont le petit Tommy, alors âgé de treize à quatorze ans eut à lui rendre

compte. Le père et le fils se regardèrent tristement, les yeux en larmes, et se serrèrent la main. « S'ils m'avaient vu comme je suis, dit péniblement l'écrivain, ils auraient eu pitié. » Robertson se trompait. Le public ne doit rien savoir de ces choses, et il n'y a point de circonstances atténuantes pour les fautes littéraires.

Il mourut à quelques jours de là. Il n'avait pas quarante-deux ans. Un ami, qui vint pour les funérailles, remarqua, gisant sur le plancher de la chambre mortuaire, les membres ballants et disjoints, une poupée dont le ventre crevé rendait le son par une large blessure. C'est avec cette poupée que, jusqu'au bout, il amusait sa petite fille. Quant aux pantins avec lesquels il avait tant diverti le public, ils devaient avoir la vie plus longue. Ses comédies allaient être sans cesse reprises, applaudies et imitées. Sur les six mille représentations données par les Bancroft pendant une gestion de vingt années qui ne fut qu'un succès continu, trois mille soirées appartiennent à Robertson. A lui seul, il est la moitié de leur répertoire et de beaucoup la meilleure. Du fond de ce quartier perdu où elle avait amené la vogue, la troupe du *Prince de Galles* renvoyait des colonies au cœur de la métropole. Les acteurs qui s'y étaient formés, comme dans un conservatoire, fondaient le *Vaudeville*, le *Globe*, le *Court theatre*. L'inépuisable

succès de *Two Roses*. — dont il sera question plus loin, — plaçait le nom de James Albery presque à la hauteur de celui du maître. A son tour, Byron imitait son vieux camarade et réussissait à donner au public dans *Our boys* une comédie sans calembours, ou peu s'en faut. Cette pièce ressemble à celles de Robertson, comme une cuisinière ressemble à sa maîtresse lorsqu'elle est affublée de sa robe et de son chapeau, ou comme Cathos et Madelon ressemblaient à la marquise de Rambouillet et à Julie d'Angennes. Même sous cette forme involontairement parodique, la comédie robertsonienne plaisait encore, et nous crûmes un instant que *Our boys* ne quitterait jamais l'affiche. Les délicats, les dédaigneux, ceux qui commençaient à rêver d'un art plus pur ou plus pénétrant, disaient que la comédie de Robertson, c'était la comédie de la Tasse et de la Soucoupe (*Cup and Saucer Comedy*). L'école acceptait le sobriquet et s'en faisait gloire. En effet, la table à thé, c'était encore, il y a quinze ou vingt ans, le centre du *home*, le symbole de la famille, le cœur de la vie anglaise, telle que l'avait faite la combinaison de l'esprit puritain et de l'utilitarisme bourgeois.

Le nom des Bancroft demeura brillamment associé avec ce mouvement tant qu'il dura. Lorsqu'ils sentaient faiblir la vogue de leur auteur favori, ils appelaient Sardou à leur aide. En 1880, le *Prince of*

Wales étant devenu trop petit pour eux, ils émigrèrent au *Haymarket* que M. Bancroft fit reconstruire, tel que nous le voyons, sur un plan nouveau. En voici les traits principaux : plus de manteau d'arlequin, l'orchestre invisible, la scène encadrée d'un cadre d'or comme un tableau, enfin, la suppression du parterre. Ce dernier trait est caractéristique. Le parterre après avoir autrefois occupé tout le plancher de la salle avait été peu à peu refoulé et, finalement, acculé à la muraille du fond, dans un trou sans air, sous le *Dress Circle*. Le supprimer tout à fait était moins un coup d'autorité qu'un acte de franchise. On a dit que M. Bancroft s'était trop souvenu qu'il était un gentleman et qu'il avait voulu réserver son théâtre à une élite : *Satis est equitem mihi plaudere*. Et quand cela serait? Cet homme très intelligent suivait, dans son ascension vers la fortune et vers les jouissances supérieures qui l'accompagnent, la génération démocratique dont il était. C'est ainsi qu'il avait porté le prix de ses stalles de six à sept shillings, puis à dix shillings six pence. Le public, apparemment, pouvait payer puisque les stalles furent toujours pleines.

Il faut ajouter que, sous la direction Bancroft, les salaires montèrent dans une proportion très supérieure à celle du prix des places. La rémunération hebdomadaire du même acteur, jouant le même rôle,

passa en quelques années de dix-huit livres à soixante et celle d'un de ses camarades, dans le même cas, de neuf livres à cinquante. Mrs Stirling avait créé au *Prince of Wales* le rôle de la marquise dans *Caste*, et, pour le reprendre au *Haymarket*, reçut sept fois plus qu'à la création. Douglas Jerrold disait à Charles Matthews : « Je ne désespère pas de vous voir, avec un bon parapluie de coton sous le bras, porter vos économies à la Banque. » Bien des années après, Matthews, présidant le banquet du *Theatrical Fund*, rappelait en riant ce mot et il ajoutait : « La première partie du vœu de Jerrold est accomplie : j'ai acheté le parapluie. » Grâce aux Bancroft et aux directeurs qui sont venus après eux, la Banque a reçu les économies de bien des artistes qui autrefois se seraient contentés du pain quotidien.

M. et Mrs Bancroft voyaient approcher la fin du privilège qui leur assurait l'exploitation des œuvres de Robertson ; ils sentaient en même temps que la veine s'épuisait et que la nouvelle génération aurait d'autres exigences. Habiles et prudents jusqu'au bout, ils voulurent se retirer en plein succès, et, sinon en pleine jeunesse, du moins dans toute la force de l'âge et dans toute l'activité du talent. Ni l'un ni l'autre n'avait atteint quarante-cinq ans lorsqu'ils donnèrent leur représentation d'adieux au *Haymarket*, en juillet 1885.

Parmi les innombrables témoignages d'estime qui firent un triomphe de cette retraite, je n'en citerai qu'un. C'est une lettre d'Arthur Pinero, qui avait fait partie, comme acteur, de la troupe des Bancroft et qui tient aujourd'hui le premier rang parmi les auteurs dramatiques. Il écrivait à son ancien directeur : « Si le théâtre anglais, qui n'était il y a quelques années que bavardage et clinquant, éclaire aujourd'hui d'une lumière plus vraie la vie et les mœurs, ma conviction intime est que cette rénovation est due surtout à la croisade entreprise, au *Prince of Wales*, par Mrs Bancroft et par vous. Lorsqu'on écrira l'histoire de notre scène d'une façon exacte et convenable, il faudra y inscrire vos deux noms avec gratitude et avec respect[1]. »

J'ai eu la fantaisie d'aller rendre visite à ce petit théâtre où a joué Frédérick-Lemaître, où Napoléon III et d'Orsay ont coudoyé Dickens et Thackeray, où Beaconsfield a reçu une mémorable ovation, où Gladstone faillit être éconduit un soir, faute de place.

1. Au mois de septembre 1895 a été célébré le mariage du capitaine George Bancroft, fils aîné des excellents comédiens dont j'ai esquissé l'histoire, avec miss Kendal, fille de Madge Robertson dont le lecteur fera la connaissance dans les chapitres suivants et qui joue encore avec un plein succès, ainsi que son mari. Ce mariage entre le fils des Bancroft et la nièce de Robertson consacre en quelque sorte l'union de ces deux noms si intimement liés dans l'histoire littéraire.

Les Salutistes ont succédé aux comédiens et je ne sais si leurs trompettes ont eu la vertu de celles de Jéricho, mais ces murailles historiques sont prêtes à tomber. Maintenant c'est le vide, l'abandon, le froid de la ruine. J'étais là un soir de ce dernier hiver, rêvant sous ce porche où a passé, comme un flot ininterrompu, toute l'élégance, toute l'intelligence d'une génération. La lueur d'un bec de gaz lointain éclairait mélancoliquement l'écriteau déjà moisi : « A vendre ou à louer », et la pluie ruisselait sur moi à travers un trou béant d'où la lumière électrique tombait jadis sur le front des jolies femmes parées qui sautaient hors de leurs landaus. Ma curiosité n'était pas satisfaite. Afin de visiter la salle, je me suis donné pour un conférencier en quête d'un amphithéâtre. La ruse n'a pas réussi. On m'a déclaré qu'avant d'y prononcer une parole il faudrait y dépenser de cent vingt à cent cinquante mille francs et on m'a demandé si cette petite dépense m'arrêterait. Je n'ai pas poussé plus loin la négociation et la porte est restée close.

V

Gilbert ; comparé à Robertson. — Ses débuts littéraires. — *Les Bab ballads.* — *Sweet hearts.* — Une série d'expériences. — Psychologie et méthode de Gilbert. — *Dan'l Druce. Engaged. The Palace of Truth. The Wicked World.* — *Pygmalion and Galatea.* — Les opéras-comiques en collaboration avec Sullivan.

Lorsque la troupe de Marie Wilton, pendant ses premières vacances, alla jouer à Liverpool, elle s'y rencontra avec les assises d'automne. Les jeunes avocats de Londres qui suivaient ce « circuit » s'empressèrent de fraterniser avec les acteurs. On forma dans un village de banlieue une petite colonie où l'on s'en donna à cœur joie. On représentait des procès grotesques où Marie Wilton, fagotée en Lord-Chief-Justice, avec une toque et une perruque, rendait des arrêts admirables. Elle raconte ces folies dans ses Souvenirs et ajoute gentiment : « Tout cela n'était peut-être pas aussi drôle que nous le pensions,

mais nous étions jeunes et c'était le bon temps. » Parmi ces avocats débutants il y en avait un qui s'appelait Gilbert. Il allait bientôt jeter la robe aux orties pour se faire au théâtre une réputation égale à celle de Robertson et qui dure encore.

Le contraste entre ces deux écrivains est frappant. Robertson est un homme du métier, nourri dans le théâtre, apte à recevoir docilement les influences ambiantes; il collabore avec ses acteurs, avec son public, avec toute sa génération. Les idées de son temps, bonnes, mauvaises ou médiocres, lui sortent par tous les pores. C'est pourquoi il devient, sans y avoir songé, un « homme représentatif » et un chef d'école. Si Robertson est une résultante et un symptôme, Gilbert est une exception et un accident. Il aurait pu prendre place à n'importe quel moment de ce siècle ou dans n'importe quel siècle de la littérature anglaise. On ne voit pas d'où il procède et on peut douter qu'il se prolonge dans ses imitateurs. Né gentleman et resté gentleman, tout en aimant le théâtre, il ne s'est pas donné à lui. Les acteurs l'accusent d'être froid, despotique et — s'il faut tout dire — un peu dédaigneux. Voilà pour le caractère et c'est tout ce qu'il est permis de dire d'un homme vivant. Quant à son originalité, elle était, dès le début, très réelle, mais étroite et incertaine. Il l'a creusée au lieu de l'élargir; il l'a développée par

une méthode, en quelque sorte, mathématique, et avec une rigueur effrayante jusqu'à l'absurde et peut-être quelquefois au delà. Sa vie littéraire se compose de trois périodes : celle des tâtonnements, celle des brillants et légitimes succès ; une troisième, enfin, où il a trouvé des triomphes encore plus fructueux, mais où, pour des raisons que je dirai, ma sympathie ne peut plus le suivre et où il commence, je crois, à se fatiguer de lui-même. Mais, comme c'est un véritable Anglais et un rare artiste, on ne perd pas son temps quand on l'étudie même dans ses erreurs.

Des chansons, qu'il envoyait de semaine en semaine aù *Fun*, attirèrent d'abord sur lui l'attention. Il les réimprima sous le titre de *Bab Ballads* et, comme le public en voulait encore, il lui donna *More Bab Ballads*. Quelques-unes de ces chansons ont été mises en musique et sont aujourd'hui populaires, mais ce ne sont pas celles qui ont le plus de saveur. Cette saveur consiste dans une sorte de naïveté ironique, avec une forme curieusement baroque ou savamment négligée, mélange de prosaïsme voulu et de lyrisme étourdissant. Parmi ces ballades, les unes aboutissaient à une surprise, les autres n'aboutissaient à rien : c'était encore une mystification.

Gilbert offrit à ses amis du *Prince of Wales* une agréable bluette intitulée *Sweethearts*. Un jeune

homme est sur le point de partir pour les Indes où il doit faire sa carrière, mais il aime une jeune fille, sa voisine de campagne. Elle n'a qu'un mot à dire et il ne partira pas, ou il ne partira pas seul. Elle ne prononce pas ce mot. Qui la retient ? Est-ce timidité, pudeur, orgueil, ou cet étrange démon de contradiction et de taquinerie qui parfois, dans l'extrême jeunesse, empêche la langue de se mettre d'accord avec le cœur ? Quoi qu'il en soit, elle le laisse aller. Trente ans se passent. Voici l'amoureux qui revient en cheveux gris. Amoureux ? Vraiment, il ne l'est plus. Comme le lointain de l'espace, le lointain des années rapetisse les objets. Sa grande passion d'autrefois lui apparaît comme une fantaisie enfantine. Il a voulu revoir l'endroit, voilà tout. Elle, elle est restée là, assise à l'ombre de l'arbre qu'ils ont planté ensemble et qui est devenu grand, gardant encore la fleur qu'il lui a donnée, fidèle au souvenir de cet amour qu'elle a paru dédaigner. Le scepticisme du vieux garçon finit par s'attendrir. Ils s'épousent, mais retrouveront-ils les trente ans perdus ?

C'est là un de ces sujets doucement chimériques que l'art d'un Octave Feuillet rendait délicieux. Le sourire et la mélancolie devraient y alterner comme le soleil et la brume dans un ciel d'automne. Or, Gilbert est un cynique délicat, mais un cynique. Il

n'a su traiter que la moitié de son sujet. Dans cette comédie à deux personnages, il y en a toujours un qui se moque de l'amour. Au premier acte c'est la femme, et c'est l'homme au second. Gilbert parle, et fort bien, par sa bouche. Mais l'autre, hélas ! n'a rien à dire ou ne dit que des pauvretés. Dès cette première tentative, le jeune auteur dut s'avouer qu'il avait un grave malheur pour un écrivain dramatique : il ne pouvait ni peindre, ni faire parler l'amour. Est-ce pour se venger de lui que, depuis ce jour, il n'a cessé de le diffamer ?

Cependant, il continua ses expériences pendant les années qui suivirent. Il écrivit *Broken hearts*, un drame fantastique, en vers, et se prouva à lui-même qu'il avait l'aile trop courte pour voler si haut. Il voulut débarrasser la Marguerite de Gœthe de toute cette philosophie qui l'encombrait et l'obscurcissait, et il se trouva que l'idylle, ainsi dégagée et rendue au monde réel, était un plat et vulgaire fait-divers. Il essaya de l'histoire, et l'idée lui vint — probablement après quelque lecture émouvante qui avait réveillé au plus profond de son être moral d'inconscientes réminiscences ataviques, — que son âpre mépris des hommes allait prendre une force nouvelle en passant par la bouche d'un paysan puritain du XVIIe siècle. Mais combien il est difficile à un *University man*, à un membre du *Garrick Club* de

parler et de sentir comme ces hommes-là! Pour ce qui est du langage, l'auteur a presque réussi : *Dan'l Druce* est une agréable mosaïque de mots anciens, une transcription ingénieuse de la pensée populaire en un style archaïque et biblique. Mais le public qui applaudissait *School* et *Society* était-il assez avancé dans son éducation artistique pour goûter de telles restitutions? D'ailleurs, les sentiments étaient-ils du même temps que les paroles? Et, par exemple, si l'on avait posé à un contemporain et à un coreligionnaire de John Fox ou de Bunyan le problème moral sur lequel roule le drame de M. Gilbert, lui aurait-il donné la même solution que Dan'l Druce? L'auteur croit que oui, évidemment, et moi j'incline à penser que non. Ce problème, sans être neuf, est intéressant. A qui appartient l'enfant? A celui qui l'a engendré, puis abandonné? ou à celui qui l'a recueilli et élevé? C'est la conscience moderne qui tranche la question en faveur du second; la conscience puritaine eut craint de troubler l'ordre naturel qu'elle croit l'ordre divin. Toutes choses sont réglées de toute éternité en ce monde et dans l'autre. Le père sera père en dépit de lui-même, par une sorte de prédestination, comme l'élu reste l'élu, comme le réprouvé demeure le réprouvé. Et, le cœur a beau saigner, il faut que l'arrêt s'exécute. Voilà, si je ne me trompe, la solution puritaine. Mais,

pendant que nous rêvons à ces choses, par une de ces singularités qui sont caractéristiques chez M. Gilbert, la question se renverse; en vertu de complications dont l'invraisemblance dépasse tout, le vrai père devient le père adoptif et le père adoptif redevient le vrai père. Dès lors, on tombe de la psychologie dans le mélodrame et il n'y a plus de problème à résoudre.

Une scène d'amour était inévitable puisqu'il y a un jeune homme et une jeune fille. Leur conversation, — à part les jolies tournures anciennes qui continuent à me ravir, — ressemble à un jeu subtil. Dans la phrase qui vient de tomber, chaque interlocuteur saisit un mot au vol, le développe en une phrase et le lance de nouveau. Ainsi le dialogue rebondit et il ne faut pas que la balle touche terre. Cependant elle la touche quelquefois : « Je ne sais que dire ! » Ce mot qui échappe à Dorothée ne trahit-il pas l'embarras de l'auteur ? Cette Dorothée est une âme neuve, candide jusqu'à la niaiserie. Elle n'est pas sûre d'être amoureuse, discute la question, comme un cas de conscience, avec celui qui y est intéressé. « Voilà les symptômes que j'éprouve. Est-ce l'amour ? N'est-ce pas l'amour ? » Une ingénue qui réinvente l'amour en s'analysant : il n'y a pas d'autre femme dans tout le théâtre de Gilbert.

Avant d'écrire *Engaged*, il dut se dire à peu près

ceci : « Je retournerai l'âme humaine comme un sac et on verra le dedans au lieu du dehors. Ce sera très laid et, par conséquent, très drôle. Que désire l'homme, lorsqu'il laisse de côté les hypocrisies et les conventions sociales pour donner la parole à ses appétits et à ses instincts? Boire, manger, dormir, le confort, la mort de ceux dont on hérite, la possession des belles filles que l'on rencontre, par le mariage ou autrement. Que désire la femme? Briller, changer de robes, être admirée, épouser un homme qui lui donne une position mondaine? Dans quel sentiment se rencontrent les deux sexes? Dans le culte de l'argent avec lequel on achète tout le reste. Mes personnages ne seront ni bons ni mauvais, ils seront naïvement et absolument égoïstes, et ils le montreront, mais ils exprimeront ces sentiments avec les mille nuances que la vie civilisée apporte dans les caractères, avec l'aplomb que les personnes bien élevées mettent à dire les plus nobles choses et les plus honorables lieux communs. Il ne leur manquera que le sens moral : je leur enlèverai fort proprement et délicatement cet organe. Le fiancé et la fiancée, le père et la fille, l'ami et l'ami deviendront instantanément des ennemis jurés, dès que leurs intérêts se contrarieront; ils se tendront de nouveau la main ou la joue, avec un sourire, dès que leurs intérêts seront réconciliés. Trois couples manœuvreront ainsi en

décrivant des évolutions devant le spectateur, et les jeunes filles changeront d'amour avec une parfaite impudence comme elles changent de cavalier dans un quadrille. En quelques minutes Cheviot Hill proposera le mariage à trois femmes différentes, dans le même laps de temps, Simperson jettera sa fille à la tête de Cheviot Hill et poussera son quasi gendre au suicide. Belvonny s'épuisera, pendant la première moitié d'une scène, à nier un fait et, pendant la seconde moitié de la même scène, fera des efforts désespérés pour établir ce même fait. Ainsi, avec l'égoïsme des hommes, sera démontrée leur versatilité. Ces pantins sont des monstres et ces monstres sont des pantins : quelqu'un a appris d'avance à mes spectateurs pourquoi il faut se hâter d'en rire. »

On n'avait pas encore vu une farce aussi cruelle. Ce n'était plus la mise en scène de deux ou trois types comiques, la satire de quelques ridicules. C'était la caricature de la vie tout entière et la parodie de l'humanité en bloc. Les spectateurs riaient, mais trouvaient la pilule un peu amère. Ce n'était pas assez réel et c'était trop vrai. « Pourquoi tous ces gens-là disaient-ils la vérité quand rien ne les y forçait? Et cela se passait dans un endroit où on vend des journaux et où il déraille des trains? Passe encore dans un pays enchanté! » Gilbert n'a qu'à transporter ses marionnettes en ce lieu fantastique

où s'élève le *Palace of Truth*, et les grands enfants dont se compose le public n'ont plus d'objection à faire.

Ce *Palace of Truth* est une jolie pièce, fondée sur la même psychologie qu'*Engaged*, mais la satire y est moins âpre et plus voilée. Ici pas de contresens possible : avant de voir les personnages dans leur vrai caractère, nous les avons vus, d'abord, jouer tous les rôles de la comédie humaine. Au second acte, le mari fidèle flirte à tort et à travers; l'amie dévouée est une coquette machiavélique ; le fiancé ardent, prodigue de madrigaux et de soupirs, est un bellâtre égoïste et vaniteux ; l'ingénue, chaste et froide jusqu'à l'indifférence, se pâme d'amour ; le courtisan aux paroles de miel fronde sur tout et insulte tout le monde; enfin, dernière métamorphose et peut-être la plus piquante de toutes, le bourru professionnel, qui s'est fait une contenance, une réclame, une carrière de la critique à outrance, est le seul qui soit sincèrement content de la vie : Alceste a changé de peau avec Philinte.

Dans ce monde de fantaisie, Gilbert était enfin à l'aise. Il expérimentait sans contrainte, à la manière de ces physiologistes qui travaillent sur les animaux, supprimant un viscère à celui-ci, un lobe cérébral à celui-là, un nerf de locomotion à un troisième. Les *Creatures of impulse* font tout ce qui leur vient à

l'esprit ; elles obéissent directement à leurs sensations. Chez les habitants du *Palace of Truth*, la parole est sincère, mais la mimique reste hypocrite. Ceux du *Wicked World* ne connaissent point l'amour ; c'est une sorte de société puritaine dans les nuages. On leur révèle le sentiment qu'ils ignorent et tous les maux sortent de cette boîte de Pandore. Selenè passe par toutes les phases de la maladie. Joie, extase, confiance absolue, période angélique; trouble, vagues inquiétudes, bientôt remplacées par la jalousie aiguë ; colère, rupture, souhaits de vengeance ; humiliation profonde, anéantissement, oubli de soi-même. Le moqueur avait beau jeu : il frappait à droite et à gauche. D'un côté les pâleurs, les mesquineries, la monotonie maussade de la vertu ; de l'autre, les tortures énervantes de la passion.

Mais l'art et la philosophie de Gilbert ne se sont jamais élevés plus haut que dans *Pygmalion et Galatée*. Ce fut, au *Haymarket*, un des grands succès de 1871 et de 1872. Galatée, c'était Madge Robertson, la jeune sœur de l'écrivain, alors dans l'épanouissement de ses vingt-deux ans, et son Pygmalion était l'acteur Kendal dont elle porte aujourd'hui le nom. La grâce de sa personne, sa diction pure et noble contribuèrent au succès, mais ne le créèrent point et, la pièce fût-elle tombée à plat, je ne pourrais m'empêcher de la préférer à toutes celles du même auteur.

Je sais ce que dirent alors, ce que diraient encore ceux dont c'est le métier ou le plaisir de trouver le défaut de tout. Galatée est une étrange personne. Elle a des questions d'enfant, et presque d'idiote; en même temps elle s'analyse avec la subtilité de Joubert ou d'Amiel. Elle demande, en montrant la chambre où elle se trouve, « si c'est ça le monde »; il faut lui expliquer que la chambre fait partie d'une maison, que la maison est située dans un jardin et que le jardin est dans Athènes. En même temps, cette ignorante peut nous expliquer les états qu'elle a traversés : d'abord marbre inconscient *(a cold unmovable identity)*, puis s'éveillant à une demi-conscience et prenant peu à peu possession de la vie. Elle ne connaît pas la différence d'un homme et d'une femme, mais elle fait la distinction entre une copie et un original, et son amour-propre souffre à la pensée qu'une autre a servi de modèle à ses traits. Elle ignore ce que c'est qu'un soldat et, sur l'explication qu'on lui en donne, le définit « un assassin à gages ». Elle sait donc ce que c'est qu'un assassin et un paiement. Ces deux mots supposent une notion rudimentaire des principaux rapports sociaux qui touchent la conservation de la vie humaine, les peines, les salaires, la circulation de la richesse avec les lois économiques qui y président. « — Le soldat, lui dit-on, ne s'attaque qu'aux forts.

— Soit, mais le chasseur s'attaque aux faibles. Donc, la guerre est cruelle et la chasse est lâche. » Tant de réflexions, et de raisonnements, et de comparaisons dans une cervelle de marbre qui ne pensait point, qui n'existait pas il y a quelques heures !

Je pourrais multiplier ces exemples. Mais à quoi bon ? Toutes ces critiques sont vaines parce qu'elles supposent déjà, de notre part, l'acceptation d'une donnée première plus improbable que toutes les autres. Aucune statue n'a jamais reçu la vie, et si cette impossibilité se réalisait, elle se trouverait dans la situation d'un nouveau-né. Avant d'apprendre à philosopher, il faudrait qu'elle apprît à parler et à marcher; son premier pas serait une chute et sa première parole un bégaiement inarticulé. Je plaindrais celui qui soumettrait les mythes à ce genre d'examen; il se priverait, consciemment ou non, de tout ce qu'ils contiennent de poétique et de suggestif, de charmant et de profond.

Pour Gilbert, la fable de Galatée, la statue animée, était quelque chose de plus qu'elle n'a jamais été pour l'artiste ou pour le penseur : elle donnait une forme au rêve qui le hantait, à cette création favorite déjà plusieurs fois ébauchée. C'est la femme dont le cœur est une table rase, dont l'esprit est un instrument neuf, mais admirable et parfait. Pour exprimer ses sensations vierges, elle possède toutes

les ressources de l'intelligence et de la parole. Ce que nous nous assimilons par vingt ou trente années de pénible apprentissage, elle l'apprend d'un seul coup, et il semble qu'elle juge d'autant mieux la vie que la vie s'offre à elle en un seul tableau, brusquement dévoilé.

Le Pygmalion de M. Gilbert est marié à une femme qu'il aime et qui lui sert de modèle. Il n'est pas, tout d'abord, amoureux de sa statue. Il est, — et ici l'auteur a été plus Grec que les Grecs eux-mêmes — jaloux de la puissance des dieux qui, seuls, peuvent créer la vie. Lui, il ne peut mettre au monde qu'une forme inanimée. Un vulgaire meurtrier crée la mort mieux que lui. Ce n'est pas Vénus qui anime Galatée pour satisfaire à une vulgaire concupiscence; c'est Diane, à laquelle il a enlevé Cynisca sa prêtresse, et qui se venge, en même temps qu'elle châtie l'orgueil des fils de Prométhée, par un don cruel. Aussi le sentiment de Pygmalion, à l'aspect de la statue vivante, n'est-il pas l'enthousiasme, mais la stupeur, une sorte de terreur religieuse, à laquelle se mêle l'attendrissement sacré d'une haute et intellectuelle paternité. C'est le passage graduel de ce sentiment à l'amour qui fait la progression et, j'ajouterai, la beauté de la scène. On devine la première question de Galatée : « Qui suis-je ? — Une femme. — Et toi, es-tu une femme aussi ? — Non, je

suis un homme. — Qu'est-ce donc qu'un homme?... » A ce mot le parterre éclatait d'un gros rire qui devait déchirer les oreilles de l'artiste. Combien peu de ceux qui avaient ri étaient dignes de savourer la réponse de Pygmalion !

« L'homme a reçu la force, — pour veiller sur la femme et la protéger contre — tous les maux que l'énergie et le courage peuvent dompter. — Il s'efforce et travaille pour qu'elle se repose; — souffre et pleure pour qu'elle rie; — combat et meurt pour qu'elle vive. »

Galatée apprend les droits qu'une autre femme s'arroge sur Pygmalion, les mille entraves dont les hommes se plaisent à limiter leur chétive liberté et à diminuer leurs éphémères jouissances. Le soir vient et, avec la nuit, le sommeil. Elle a cru redevenir pierre; puis elle a rêvé; puis elle a revu la lumière. Mais est-ce la vie qui est le rêve ou le rêve qui est la vie? Elle demande l'explication de ces choses extraordinaires à Myrine, la sœur de Pygmalion. Myrine répond : « Cette mort nous prend chaque soir, et ainsi jusqu'au jour où tous ceux qui sont sur la terre s'endormiront pour ne plus s'éveiller? — Oui, reprend gravement Pygmalion, le temps viendra... dans longtemps peut-être... mais il viendra où, tous, nous serons rendus à la terre d'où nous t'avons tirée. — Oh ! s'écrie douloureusement Gala-

tée, comme elles se flétrissent, une à une, toutes les brillantes promesses de la vie! Mon amour pour lui est une flétrissure; le sien pour moi est une honte; le sommeil, qui fait de nous des pierres inertes, est notre état naturel, et l'existence n'est que la passagère illusion qui le traverse... Oh! comme elles se flétrissent, une à une, les brillantes promesses de la vie! »

A ce moment notre impression est complète. Les scènes écrites pour le vieux Buckstone, déguisé en dilettante athénien qui juge des statues au poids; son dialogue avec Galatée qui replace le sujet dans les régions ordinaires de la malice et du quiproquo, et le fait presque redescendre au niveau du burlesque; enfin le drame conjugal de Pygmalion et de Cynisca, le dévouement de Galatée qui veut redevenir statue pour rendre la paix et le bonheur à ceux qu'elle a désunis et troublés : tout cela n'ajoute pas grand'-chose à la pièce, mais ne la gâte pas. Elle demeure une des plus fines, une des plus élégantes et une des plus ingénieuses du théâtre anglais moderne.

Gilbert avait plus d'une fois senti le besoin d'entourer ses paradoxales fantaisies d'une sorte de musique. En effet, la musique est l'accompagnement naturel du rêve. En estompant les contours de la pensée, elle atténue l'âpreté d'une satire trop directe. L'écrivain avait d'abord essayé de la musique de ses

propres vers; mais ceux qui se connaissent en ces sortes de choses sont d'avis qu'il n'est pas né poète. Pourquoi ne pas demander de la musique à un musicien? Gilbert s'essaya dans le *Trial by Jury* qui était peut-être suggéré, en partie, par les joyeuses réminiscences de Liverpool. Ce n'était qu'un petit acte, mais très amusant : le succès fut plus gros que la pièce. Alors commença cette longue série d'opéras bouffes qui ont rendu aussi populaire en Angleterre la raison sociale Gilbert et Sullivan que l'a été, chez nous, dans les dix dernières années de l'Empire, l'association de Meilhac et d'Halévy avec Offenbach. Les Anglais savent un gré infini à leurs compatriotes d'avoir détrôné le Burlesque et l'Opérette, deux produits d'importation française qui faisaient concurrence à la manufacture nationale. A la bonne heure, mais je doute que l'opéra-comique indigène survive à ses fondateurs. La mode n'y est déjà plus.

Pour moi je n'ai jamais bâillé de si bon cœur qu'à la *Princesse*, si ce n'est à *Patience*. La première est une parodie de l'œuvre manquée de Tennyson qui porte le même titre, et une satire contre la haute éducation des femmes; la seconde, une caricature du mouvement esthétique. Dans *Iolanthe*, j'ai vu un Lord-Chancelier, qui a eu un enfant d'une fée, venir, à minuit, devant Westminster, avec ses collègues du comité judiciaire de la Chambre des lords, vêtus

d'écarlate et d'hermine, chanter et danser un arrêt avec tous ses « attendus » et ses « considérants », pendant que le cadran lumineux de Big Beu éclaire le fond de la scène et qu'un grenadier monte sa faction devant Whitehall. Dans les *Pirates of Penzance* et dans *Pinafore*, l'humanité semble marcher sur la tête; tout est à rebours; la gaieté consiste à faire faire ou dire aux gens exactement le contraire de ce qu'on attend d'eux, d'après leur caractère et leur profession. Voici le sujet des *Pirates de Penzance.* La bonne de Frédéric était chargée de le mettre en apprentissage chez un pilote, mais elle a mal entendu et l'a conduit chez un pirate. Le jeune homme a exécuté jusqu'au bout son contrat d'apprentissage, qui le liait pour un certain nombre d'années. Ce devoir accompli, il lui reste à remplir son devoir social en travaillant à l'extermination de ses anciens compagnons. Il s'y applique avec ardeur lorsque le chef des pirates lui fait observer qu'aux termes de son contrat *(Indenture)*, il n'est libre qu'après le retour de son jour de naissance un certain nombre de fois déterminé. Or, Frédéric est né le 29 février, une année bissextile. Il a donc de longues années à servir encore chez les pirates. La passion de la légalité chez un homme qui est hors la loi : tel est le sujet mis en œuvre avec une sorte d'acharnement méthodique qui ne néglige aucune des faces de la

question et qui étudie les caractères comme des dossiers. Y a-t-il dans ce sujet de quoi tirer trois heures d'amusement pour les honnêtes gens? On est tenté de répondre négativement, mais l'événement a justifié l'auteur.

Quoi qu'il en soit, Gilbert n'a jamais entièrement secoué la poussière de Chancery-Lane et de Lincoln's Inn. A plus d'un égard, il est resté avocat : par le scepticisme professionnel, par la variété des ressources dialectiques, par la subtilité des distinctions et des interprétations, par la science de mettre les apparences en lutte avec les réalités et les mots en guerre avec les idées, mais surtout par le bizarre talent de perdre les bonnes causes et de gagner les mauvaises.

VI

Retour à Shakspeare. — De Macready à Irving : Phelps, Fechter, Ryder, Adelaïde Neilson. — Début d'Irving. — Sa carrière en province, voyage à Paris. — Le rôle de Digby Grant. — Le rôle de Mathis. — La soirée d'Hamlet. — Conquêtes successives. — Irving metteur en scène et éditeur de Shakspeare. — Ses défauts comme acteur. — Trop grand ! — Irving écrivain et conférencier ; son esthétique. — Sir Henry Irving, leader de sa profession.

Pendant que Robertson essayait de ramener la comédie dans le domaine de la réalité et que Gilbert creusait laborieusement sa fantaisie, que devenait le drame « légitime » ? J'ai montré, dans un précédent chapitre, à quel degré d'humiliation il était descendu, vers 1850. Les anciens théâtres privilégiés, dont il avait été la propriété exclusive, l'avaient abandonné, et, tombé dans le droit commun, les nouveaux théâtres dédaignaient de l'y ramasser. Les deux petites Bateman, âgées de six et huit ans, excitaient, dans *Richard III*, la curiosité d'un public très naïf et très inculte, prompt à goûter ces exhi-

bitions enfantines parce que lui-même, en littérature, était un peu enfant. Dans ces petites filles symboliques, Shakspeare se rapetissait pour être compris. Un acteur, nommé Brooke, faisait pis : il rendait Shakspeare presque ridicule. On se moqua de lui jusqu'au jour où l'on apprit sa fin héroïque sur un navire qui le portait en Amérique et qui fit naufrage : le pauvre tragédien n'avait rencontré la vraie tragédie que cinq minutes avant de mourir. De 1850 à 1860, le *home* permanent, la maison de Shakspeare, c'est le théâtre de *Sadler's Wells*, à Islington. Imaginez Corneille exilé aux Bouffes du Nord ou, plus loin, au théâtre de Belleville.

Phelps, qui dirigeait l'entreprise, n'était pas un grand acteur, mais un bon acteur. Il avait, avec le « feu sacré », l'intelligence de certains rôles qui convenaient à sa nature et que, jusque-là, les maîtres de la scène avaient abandonnés à des inférieurs. On dit que son Bottom était un chef-d'œuvre de fatuité bonasse et de bêtise consciencieuse : l'ouvrier affolé, comme il arrive, de choses au-dessus de lui. Dans le *Songe d'une nuit d'été*, la partie fantastique était représentée derrière un rideau de gaze qui jetait entre le spectateur et la scène un brouillard léger comme le vague du rêve [1]. Kean et Macready

1. Henry Morley, *Journal of a playgoer*.

(comme, avant eux, Garrick et Kemble) avaient de leur mieux humanisé Shakspeare; ils s'étaient appliqués à faire sortir de chacune de ses pièces le mélodrame qui y est contenu. Phelps, il me semble, leur rendait le caractère qui leur appartient aussi et qui est le plus noble, celui de poèmes en action. Ce n'est pas là une idée vulgaire ni un mince mérite chez un interprète de Shakspeare.

Plus tard vint le Français Fechter. Ce même Fechter qui, avec madame Doche, faisait pleurer nos mères dans la *Dame aux Camélias*, ramena Shakspeare en triomphe au *Princess* et au *Lyceum*. Il parut médiocre dans *Macbeth;* on disait de lui qu'il n'y avait rien d'aussi mauvais que son Othello, ni rien d'aussi bon que son Hamlet. En effet, il mit en lumière un des aspects de ce grand rôle. Le soir de sa dernière représentation, Macready, retirant le manteau de velours d'Hamlet, répéta avec émotion les paroles d'Horatio : « Adieu, cher prince! » et il ajouta : « Il me semble que c'est maintenant que je comprends tout ce qu'il y avait de tendresse, d'humanité, de poésie dans ce caractère[1]. » Fechter retrouvait quelques-uns de ces traits échappés à ses prédécesseurs. Il répandait de la grâce et de l'élégance sur les parties calmes ou souriantes du rôle, une élégance fine et

1. Henry Irving, *The Drama*.

intellectuelle, comme il convient à un prince qui a passé par l'Université de Wittemberg. Il détaillait avec beaucoup d'esprit et d'art les conseils d'Hamlet aux acteurs, qui sont l'évangile du comédien.

Après Fechter, nouvelle éclipse; mais éclipse partielle. Les doublures avançaient à l'ancienneté et devenaient premiers rôles. De 1870 à 1875, j'ai vu plusieurs fois Ryder, dont la voix variait de l'orgue au cor de chasse, et notamment, dans *Antoine et Cléopâtre*, avec miss Wallis, dont ni le profil, ni le jeu ne justifiaient le sacrifice d'un empire. Je me rappelle aussi le masque, délicatement tragique, d'Adélaïde Neilson, qui frémissait de passion, des pieds à la tête, hurlait et délirait sans cesser d'être jolie. Elle mourut en deux heures d'un verre de lait bu au Pré-Catelan, et on prétend à Londres qu'un hôtelier inhumain faillit jeter son agonie sur la voie publique.

Celui qui devait restaurer Shakspeare, faire de lui le plus applaudi et le plus vivant des écrivains dramatiques, était au théâtre depuis longtemps; il était même déjà célèbre; mais le *revival* shakspearien auquel nous assistons date du 31 octobre 1874. C'est ce soir-là qu'Henry Irving joua pour la première fois Hamlet au *Lyceum*.

Il y avait dans la Cité une école de déclamation, fréquentée par les amateurs d'art dramatique, et

qu'on appelait *the City elocution class*. Un certain Henry Thomas la dirigeait d'après ce principe de l'enseignement mutuel auquel est attaché le nom de Pestalozzi. Après que chaque élève avait récité son morceau, ses camarades prenaient la parole, critiquaient son débit, signalaient les défauts d'émission ou de prononciation, d'accent ou d'expression ; le maître résumait les avis et décidait. On donnait, de temps à autre, des représentations publiques. C'est là que parut un soir — c'était en 1853 — un étrange et sympathique adolescent. Ses yeux, pleins de flamme et d'intelligence, éclairaient des traits d'une délicatesse féminine. Il portait encore la veste ronde et le grand col blanc, avec de longs cheveux noirs qui couvraient son cou et descendaient jusqu'à ses épaules. Il avait quatorze ans et il était employé dans une maison qui faisait le commerce avec les Indes orientales. Sa première enfance s'était écoulée dans un coin solitaire du Somerset, au milieu des marins et des mineurs. La bibliothèque de la maison ne contenait que trois livres, qu'il avait dévorés : la Bible, *Don Quichotte* et un recueil de vieilles ballades. De ces landes de l'Ouest où l'âme chimérique du Celte a laissé quelque chose de ses rêveries, il avait été, à onze ans, transporté dans une maison étroite de Londres, en un de ces quartiers du centre où la vie fourmille et s'entasse. Deux années d'école, puis

l'apprentissage commercial, l'existence régulière du bureau. Comment, dans ces conditions, la vocation dramatique se déclara-t-elle chez Henry Irving ? Il le dira peut-être un jour et le dira admirablement. Ce qui est certain, c'est que cette vocation, une fois née, ne douta, n'hésita, ne chancela jamais. Nous sommes en présence d'une de ces vies rares qui sont si bien ordonnées, en vue d'un but unique, par une volonté inflexible et sûre d'elle-même, qu'on n'y surprend ni une minute ni un effort perdus.

Le jeune Irving fréquentait le théâtre de Phelps ; un vieil acteur qui faisait partie de la troupe de Sadler's Wells, David Hoskyns, lui donna des leçons et, en partant pour l'Australie, lui laissa une lettre de recommandation avec le nom du destinataire en blanc. Phelps eût consenti à l'engager : le jeune homme ne s'en jugea pas digne et voulut commencer par le noviciat provincial. Sans doute il pressentait déjà ce qu'il a nettement exprimé plus tard : « La manière d'apprendre à faire une chose, c'est de la faire. » Un des mots les plus anglais qui aient jamais été dits en Angleterre.

Donc, le 26 septembre 1856, l'affiche du *Lyceum* de Manchester porte le nom d'Henry Irving, qui doit jouer le duc d'Orléans dans le *Richelieu* de lord Lytton. De là il passe à Édimbourg, et, en trois ans, joue quatre cent vingt-huit rôles. Le 24 septembre

1859, il débute à Londres au *Princess*, dans une adaptation du *Roman d'un jeune homme pauvre*. Il avait un rôle de six lignes. Que faire? Répéter ces six lignes tous les soirs jusqu'à l'hébétement? Il préféra rompre son engagement. Mais, avant de retourner en province, il donna deux lectures à Crosby-hall qui procurèrent au *Daily Telegraph* et au *Standard* l'occasion de lui prédire une belle carrière. Encore sept années d'études et de succès grandissants sur les scènes de Glasgow, de Manchester et de Liverpool. Un rôle créé en province dans un drame de Dion Boucicault ayant achevé de le placer en évidence, il mit enfin solidement le pied sur la scène du *Saint-James*, d'où il passa au *Queen's* puis au *Vaudeville*, et enfin au *Lyceum*.

Il est, sans doute, plus d'un Parisien qui se rappelle les affiches dont l'acteur Sothern couvrit tous nos murs au moment de l'Exposition de 1867, cette obsédante vision de lord Dundreary, avec sa longue redingote, son chapeau incliné et son carreau fiché dans le coin de l'œil. Au second, peut-être au troisième rang de cette troupe qui nous rendait visite, se dissimulait encore Henry Irving.

C'est qu'il y a très souvent deux phases distinctes dans le succès. La première est celle pendant laquelle on fait la conquête des gens du métier. Or les gens du métier gardent parfois le secret avec une singulière

unanimité sur les talents qu'ils ont découverts, et ainsi se trouve retardée la seconde période, celle du succès large et définitif auprès du grand public. Irving n'en était qu'à cette première phase lorsqu'il joua Digby Grant dans *Two Roses*, de James Albery. Digby Grant est un gentleman besoigneux, qui a l'air de distribuer des grâces lorsqu'il reçoit des aumônes : un singulier mélange d'orgueil, de bassesse, de rouerie menteuse et d'insolence effrontée. La scène qui ouvre la pièce et où il amène une logeuse qui lui réclame son loyer à lui offrir un prêt de vingt livres, est enlevée si brillamment qu'elle oblige presque à une flatteuse comparaison avec la scène de don Juan et de M. Dimanche. Mais combien le reste est loin de tenir les promesses de ce début ! Ce n'est plus qu'un tumulte de mots, une confusion de jeux de scènes, entrecoupés, çà et là, de niaises préciosités qui tiennent lieu de sentiments. Pourtant la vogue de la pièce fut inépuisable, et tel était le goût du temps que, pour le gros public, deux, et même trois autres acteurs, attiraient plus exclusivement l'attention qu'Irving. A la deux cent quatre-vingt-onzième représentation de *Two Roses*, il récita le rêve d'Eugène Aram, et ce fut une révélation. Ici, en effet, l'art de l'acteur s'élargit immensément. Ce qu'il exprime n'est rien à côté de ce qu'il suggère. Avec tout le domaine de la vie, c'est encore l'à-côté

et l'au-delà, la région de l'invisible et de l'inconnu.

Non seulement Irving pouvait enfermer dans les mots plus de sens qu'ils n'en comportent, mais il pouvait penser le contraire de ses paroles, et le public entendait sa pensée à travers les paroles qui la niaient. A ce moment critique, décisif, de sa carrière, un heureux hasard lui mit dans les mains la pièce qu'il lui fallait, celle qui lui permettrait de montrer ce merveilleux, cet effrayant dualisme de la pensée et de la parole, de l'homme intérieur et de l'homme extérieur. Cette pièce, c'était *The Bells*, une traduction presque littérale du *Juif polonais*, d'Erckmann-Chatrian. Irving acheta le manuscrit, l'offrit à son directeur Bateman qui l'essaya comme une chance suprême. Il joua donc Mathis et, en une soirée, d'acteur de mérite passa acteur de génie. Clement Scott courut à son journal et rédigea un article tellement enthousiaste que, le lendemain matin, le directeur du *Daily Telegraph* le plaisanta doucement à ce sujet et lui demanda « quel était cet Irving » ? L'article de John Oxenford, dans le *Times*, analysait avec une pénétration remarquable le pouvoir suggestif de l'artiste et le prodigieux dédoublement dont j'ai parlé. Mathis lui apparaissait, dans ce cadre d'idylle où tout lui réussit et lui sourit, portant en lui un monde de terreurs, où tout est torture et châtiments. Les épouvantes du deuxième et du troisième acte

n'auraient pas été intelligibles et eussent manqué leur effet si le premier acte ne les avait fait pressentir par des regards, des sursauts, des silences, par l'indéfinissable je ne sais quoi qui enveloppait le coupable, sous le gai soleil du matin, d'un froid de mort à donner le frisson. L'artiste devait, dans le cours de sa splendide carrière, déployer bien d'autres facultés, parcourir souverainement tous les domaines de son art ; mais il est vrai que c'est par la suggestion psychologique, par la peur physique et métaphysique qu'il a gagné sa première grande bataille théâtrale.

Aux *Bells* succéda le *Charles Ier*, de Wills. De l'aubergiste alsacien à Charles Stuart, il y avait une distance effrayante, un bond à casser les reins. Irving l'accomplit sans effort apparent. C'était le portrait de Van Dyck descendu de son cadre, cette grande mine froide et mélancolique, ce regard hautain et triste, ce sourire amer sous la moustache effilée, ce front pâli, sillonné de veines bleues, qui portait le sceau de la prédestination. Je crois le voir jouant avec ses enfants sur les pelouses de Hampton Court, puis écrasant Cromwell de son royal mépris. J'ai dans l'oreille l'accent de la phrase : ... *Who's that rude gentleman?* J'ai devant les yeux le groupe de Charles tenant embrassés la petite Henriette et son plus jeune frère dans la

scène déchirante des adieux... Puis, dans un cimetière de village, j'aperçois une longue et maigre silhouette, le noir fantôme douloureux d'Eugène Aram, l'assassin philosophe, qui oblige sa raison à lutter contre ses remords... Dans ces fécondes années, les créations se succédèrent, rapides, diverses, admirables. Enfin le 31 octobre 1874, Irving parut dans Hamlet.

Ce fut son Marengo : jusqu'au troisième acte, la bataille semblait perdue. Son angoisse dut être terrible. La salle était muette, glacée, et ce froid le gagnait. Au troisième acte tout changea. A partir de la scène des comédiens et de la description des peintures imaginaires, la soirée ne fut plus qu'un triomphe continuel. Le public avait devant lui un Hamlet qu'il n'avait jamais vu et qu'il n'aurait jamais rêvé, tous les Hamlets qui avaient déjà paru sur la scène réunis en un seul, harmonieusement fondus dans l'unité d'un tempérament original et puissant. *The Bells* avaient eu cent cinquante et une représentations, *Charles Ier* cent quatre-vingts : *Hamlet* emplit pendant deux cents soirées consécutives la vaste salle du Lyceum. Irving aborda le *Richelieu* de Lytton, où il lutta victorieusement avec le souvenir de Macready. A la fin de la soirée, toute la salle se leva; les hommes agitaient leurs chapeaux avec transport, au milieu de hourras frénétiques.

Pareille scène ne s'était pas vue dans un théâtre anglais depuis un demi-siècle; elle sacrait Irving le successeur de Kean. Pour compléter cette sorte d'intronisation, lorsqu'il aborda Richard III, l'épée qui battait à son côté était celle qu'Edmund Kean avait portée dans le même rôle et l'anneau qui étincelait à son doigt était celui de David Garrick. Son confrère, le vieux Chippendale du Haymarket, lui avait donné l'une; l'autre était un présent de lady Coutts. C'étaient comme les insignes de sa royauté théâtrale.

Il a continué à s'emparer de tous les grands rôles de Shakspeare, comme un conquérant qui s'annexe des provinces. Souvent discuté et critiqué, il n'a pas été également admirable dans tous, mais dans tous il a mis sa science et son inspiration; il les a marqués de son empreinte. Il a soupiré et chanté l'amour avec Roméo; il l'a raillé et insulté avec Benedick. Il a rugi avec Othello, tremblé avec Macbeth, dévoilé, dans Wolsey, les subtiles profondeurs d'une âme de prêtre homme d'État, déliré sur la bruyère désolée, au milieu du vent, de la nuit et des éclairs, avec le pauvre roi Lear. Il a été secondé dans cette tâche par miss Ellen Terry, une artiste du talent le plus élevé et le plus délicat, dont le charme résiste aux années. Autour d'eux s'est formée une génération de jeunes artistes qui, aujourd'hui, vivifient

d'autres scènes. Irving n'a pas été seulement l'interprète de Shakspeare, il en a été le metteur en scène et l'éditeur, il lui a donné au Lyceum le cadre que le grand poète eût souhaité s'il avait vécu de notre temps et s'il avait lu Ruskin. Il nous apprend lui-même ce que doit être la mise en scène des chefs-d'œuvre, en quelques lignes que je considère comme définitives, car elles résument, dans leur brièveté, trente ans de réflexions et d'essais : « La mise en scène ne doit donner au spectateur aucune impression particulière, elle doit concourir à l'impression de la pièce. Elle enveloppe les acteurs d'une atmosphère respirable, les place dans le milieu qui convient, sous le rayon de lumière qui doit les éclairer. Son rôle est négatif. Qu'elle ne crée point de disparates, et c'est assez. Veut-elle faire davantage? elle a tort et devient nuisible. » Toutes les fois que je suis allé au Lyceum, j'ai trouvé ce programme strictement observé. La restauration du texte de Shakspeare est encore plus importante. On le félicitait de nous avoir débarrassés, dans *Richard III*, de la version de Colley Cibber; il a continué la même opération avec les autres drames, et nous lui devons aujourd'hui une *acting edition* des chefs-d'œuvre shakspeariens, un Shakspeare jouable qui est encore le vrai Shakspeare. Je crois résumer fidèlement les principes qui ont présidé à ce travail en disant qu'Irving a

dû se poser les règles suivantes : « Des omissions, souvent; des transpositions, quelquefois; des interpolations, jamais. »

Je suis loin de prétendre qu'Irving soit un acteur sans défaut; que, lui aussi, il ne se soit pas trompé quelquefois; que la richesse de sa nature artistique aille jusqu'à l'universalité. Évidemment il est meilleur dans Richard III que dans Macbeth, et dans Benedick que dans Roméo. La première fois qu'on le voit, sa mimique semble exagérée, ses mouvements désordonnés et convulsifs. Un critique compare sa marche, dans *Hamlet*, à celle d'un homme qui traverse, en se hâtant, un champ labouré; un autre critique signale ce geste étrange qui, périodiquement, soulève ses deux épaules et enfonce sa tête dans son cou à la façon d'un sauvage qui prend son élan pour bondir sur son ennemi. Sa diction est loin d'être sans reproche, et l'artiste l'a reconnu lui-même, puisqu'il a travaillé à corriger les vices d'énonciation qu'on relevait chez lui. Minces défauts, en somme, dont une année d'études techniques, au début de sa carrière, l'aurait débarrassé pour jamais. Son tort, à mon avis, est d'être trop grand pour quelques-uns de ses rôles, de les dépasser et de les déborder de toutes parts. « Le premier devoir de l'acteur, a-t-il dit, est d'être l'homme de son rôle, de représenter le personnage, *to personate*. » Il a, certes, suivi ce principe

et déployé un don de transformation qui ne peut avoir été porté plus loin que par Garrick lui-même. Cependant, on le conçoit, plus Irving a grandi par l'étude, par la pensée, par le progrès des années et de la gloire, plus il lui est devenu difficile d'entrer tout entier dans certaines enveloppes étroites, d'y glisser cette « personnalité magnétique » qui fait sa force et son succès. Comme ce figurant qui criait : « Burbadge ! » au lieu de : « Richard ! » c'était à Irving que nous songions ; c'était lui seul que nous pensions voir ; et le drame se changeait en une admirable leçon de lecture dramatique.

Bien qu'il ait un tendre respect pour les grands artistes qui l'ont précédé sur la scène, Irving fait peu de cas de la tradition. Sa méthode est toute personnelle, et il ne craint pas de la conseiller à ceux qui suivent la même profession, y compris les débutants. Cette méthode a trois phases auxquelles s'adaptent trois procédés successifs. D'abord l'étude patiente et consciencieuse du texte : il faut comprendre la pensée de l'auteur. Quand on l'a comprise, on s'abandonne à son instinct, à son inspiration. Puis, parmi les effets ainsi découverts, on opère une sélection, on fixe les bons par une sorte de notation qui permet de les reproduire artificiellement et indéfiniment. Ainsi Irving passe en souriant à côté du paradoxe de Diderot sur le comédien.

Diderot a raison lorsqu'il affirme que l'acteur ne se livre pas sur le théâtre aux hasards de l'inspiration, mais Diderot a tort quand il en conclut que le métier de l'acteur est purement mécanique. Comme Talma l'a justement observé sur lui-même, les émotions que l'acteur représente et qu'il nous communique sont quelquefois des impressions anciennes, réellement éprouvées et emmagasinées par l'étude. Mais exigera-t-on qu'il ait dans le cœur l'envie de tromper quand il joue l'hypocrite, qu'il soit amoureux de sa camarade qui lui donne la réplique dans une scène de tendresse; ou qu'il ait soif de sang humain lorsqu'il simule un assassinat? Ces sentiments violents et souvent opposés, — à supposer qu'un même homme en fût capable, — paralyseraient l'acteur, loin de l'inspirer. On attend de lui non qu'il ressente toutes les passions, mais qu'il les comprenne et qu'il les imite. Quelle culture, combien de dons réclame et met en jeu cette imitation! L'acteur devra être tour à tour peintre, sculpteur, poète, musicien, psychologue, moraliste, historien, et s'il est tout cela, ce ne sera pas encore assez.

Va-t-on au théâtre pour y trouver l'image de la vie ou, au contraire, pour y oublier la vie? Irving se place à mi-chemin de la théorie exclusivement réaliste et du point de vue ultra-idéaliste. Ce qu'on voit au théâtre, c'est encore la vie, mais avec un

intérêt plus intense, des passions plus concentrées, un pouls qui bat plus vite, avec toutes les virtualités de l'homme et de la femme portées à leur comble, et surtout avec les principes régulateurs du bien et du mal qui donnent aux événements un sens final et font du spectacle une leçon. « Laissez aller l'ouvrier au théâtre, ce sera le meilleur moyen de l'empêcher d'aller au cabaret. » Le théâtre est vraiment une école; il apprend à vivre aux nouveaux venus; et quant aux fatigués et aux mélancoliques, il les réconcilie avec l'existence en dégageant l'idéal de poétique justice qui plane au-dessus d'elle.

Voilà, en substance, ce qu'a exposé, à plusieurs reprises, le grand acteur, je ne dirai pas pour la défense de sa profession, — « le théâtre, a-t-il dit fièrement, n'a pas besoin d'être défendu, » — mais pour la glorification de son métier. Tout récemment, dans sa conférence du 1er février 1895, il démontrait que l'art de l'acteur est vraiment l'un des beaux-arts. Prenant pour point de départ une définition de Taine, il discutait avec notre grand penseur comme avec l'un de ses pairs, dans un style aussi brillant que serré et précis. Irving est trop épris de la beauté de la forme pour ne pas sentir le prix que donne à la pensée son expression littéraire. S'il n'est pas né écrivain, il l'est devenu ; sa phrase a une pureté, une noblesse, une haute et sereine simplicité qui continue sur

le lecteur le prestige subi par le spectateur. Les premières conférences étaient pleines de détails charmants, de mots lumineux, d'observations frappantes; dans la dernière, il s'est élevé jusqu'à la philosophie de son art, et on y sent l'ambition infatigable d'une intelligence qui n'est jamais lasse de monter. Elle a atteint aujourd'hui le plus haut degré de sa course. Aussi l'ordonnance royale qui a fait de lui « sir Henry Irving », au mois de mai 1895, ne pouvait-elle venir plus à propos. Lorsque cette faveur est accordée à un fonctionnaire blanchi sous le harnais ou à un major général qui ne peut plus monter à cheval, le monde ne se retourne guère pour voir qui en est gratifié : cette distinction banale n'éblouit que la couturière de madame; elle n'émeut que les fournisseurs de la famille. Dans le cas d'Irving, elle est une date historique, un événement social. Il est le premier acteur investi de cette quasi noblesse. Ce qui est pour lui une réalité est une possibilité pour tous les comédiens. Il les élève donc tous en s'élevant au-dessus d'eux.

Oserai-je le dire sans manquer d'égard aux bons et même aux grands comédiens que possède encore notre pays ? Irving me semble le premier dans son art, le leader et le roi de sa profession. Il l'est par la beauté et l'unité de sa vie, par la vigueur splendide de sa vocation, par la variété magnifique

de ses dons, par son intelligente sympathie pour tous les autres arts et pour les idées qui sont l'âme de son temps. Et, d'autre part, par la croissance lente et la formation progressive de son talent, par cet esprit d'indépendance et d'initiative étroitement uni au culte du passé, il est une des incarnations de sa race, un des hommes en qui, aujourd'hui, se lisent le plus clairement les caractères du génie anglais. Rien ne lui a manqué, pas même de faire fortune. C'est de quoi il s'est justifié à l'avance, au cas où l'on serait tenté de lui en faire un reproche, par un mot curieux qui achèvera son portrait : « Il faut que le théâtre réussisse comme affaire pour ne pas échouer comme art. » En effet, Shakspeare cesse-t-il d'être Shakspeare parce que, dans les mains d'Irving, il est devenu une mine d'or?

VII

Est-il bon d'imiter Shakspeare? — La mort du drame classique. Herman Merivale et le *White Pilgrim*. —Wills et ses drames : *Charles the first*, *Claudian*. — Tennyson dramaturge ; vient trop tard et trop tôt. — Tennyson et la critique. — *The Falcon*; *The Promise of may*; *The cup*; *Becket*; *Queen Mary*; *Harold*.

La personnalité d'Irving a si bien rempli les pages précédentes que je n'ai pu y faire place et y rendre justice à ceux et à celles qui, de près ou de loin, l'ont aidé à remettre le colosse debout sur la scène. C'est d'abord Ellen Terry, qui n'a pas été seulement une incarnation délicate, touchante et passionnée des héroïnes de Shakspeare, mais qui, plus peut-être que son illustre compagnon, a fait, dans sa suave et pure diction, chanter le rêve du poète. D'Amérique sont venues Mary Anderson, dont les attitudes sculpturales sont dans tous les souvenirs et, tout récemment, cette petite Ada Rehan, qui nous a donné une Rosalinde si moderne et si troublante. Un

critique a pu écrire, parlant de cette vogue à laquelle tout a conspiré, que « Shakspeare est, de tous les dramaturges du jour, celui qui a le plus de succès ». Il a ajouté en toute vérité que, « remis à la mode sur le théâtre, il a, à son tour, remis le théâtre à la mode ». Cette résurrection de Shakspeare n'a-t-elle eu que de bons effets ? N'a-t-elle pas été accompagnée de certains inconvénients, qui n'ont pas disparu, et de quelques dangers qui n'ont pas tous été heureusement surmontés.

On se prend à douter que Shakspeare soit le meilleur des guides qu'on puisse offrir à une nouvelle génération d'écrivains dramatiques, surtout lorsqu'on regarde de près ce que c'est, dans la pratique, que l'imitation de Shakspeare. Imiter Shakspeare, c'est copier d'une façon toute superficielle ses locutions et ses formes de langage, son action multiple, ses changements de scène ; mêler la prose et les vers, les calembours et les coups de théâtre ; par-dessus tout, prendre certains airs que l'on regarde comme la marque du maître. Pour s'approcher de lui, ce n'est pas la prose et les vers qu'il faudrait faire alterner, mais le réalisme et la poésie dont ils ne sont que les signes extérieurs ; ce n'est pas les calembours et les coups de théâtre, mais le rire et l'émotion, ce qui est très différent. On ne s'assimile point l'esprit de Shakspeare, chose impossible à un homme de notre

temps ; on ne fait que s'affubler de la défroque qui a servi d'enveloppe à son génie. Cette défroque ne nous va pas ; elle est ou trop longue ou trop courte, ou les deux ensemble. On endosse Shakspeare pour une heure et on ressemble au grand homme comme un clerc d'avoué, déguisé en mousquetaire, une nuit de samedi-gras, ressemble à d'Artagnan, ou comme un Turc de carnaval ressemble à un vrai Turc qui fume sa pipe dans un petit café du vieux Stamboul. Ce gigantesque modèle, dont on ne saisit pas tous les aspects parce qu'il dépasse l'orbite de notre lunette, paralyse et opprime l'intelligence. Le comprît-on, on n'en serait pas plus avancé. Ce serait folie de vouloir qu'un dramaturge anglais n'eût pas lu Shaskspeare, car c'est là qu'il prendra conscience de l'âme anglaise dans toute son étendue et dans toute sa profondeur. Qu'il absorbe donc Shakspeare, qu'il s'en pénètre ; puis qu'il l'oublie, s'il peut, et soit de son époque ; qu'il ne promène pas, dans nos rues, le doublet et le haut-de-chausses de l'an 1600. Il faut choisir entre Shakspeare et la Vie, car, en littérature pas plus qu'en morale, on ne peut servir deux maîtres. Peut-être Shakspeare a-t-il été et est-il encore le grand obstacle au libre développement d'un théâtre national. Et il ne faut pas s'émerveiller : Shakspeare n'aurait jamais pu naître s'il y avait eu, à deux siècles en arrière de lui, un autre Shakspeare.

Ce sont là des considérations *a priori*, mais l'expérience des vingt dernières années les confirme. Ces années ont vu l'apothéose de Shakspeare et la mort du drame classique. Parmi les derniers qui aient essayé de le galvaniser, je ne vois guère à citer que Wills et Herman Merivale. Dans le drame intitulé *the White Pilgrim*, Merivale a jeté quelques vers vraiment beaux : on y sent le premier frisson de ces sombres et impalpables rêveries, venues vers nous avec les souffles froids du Nord, et où nous baignons notre fièvre. Quant à Wills, il a donné un moment des espérances. On pouvait se tromper sur l'avenir de ce talent. « Il était, dit M. Archer, si fort et si faible, si viril et si puéril, si soigneux et si négligé, si poétique et si banal ! » Sa vie décousue, son caractère passionné, sa hâte de produire, ajoutaient à l'illusion et lui donnaient, à quelques pas, un air de génie. Ce n'était qu'un faux air. J'ai vu jouer deux pièces de lui, *Charles the first* et *Claudian*. La première évoquait au théâtre, — pour la dernière fois, sans doute, — la légende du roi martyr dont les travaux historiques de Gardiner ont dispersé les derniers atomes. Et voici le sujet de *Claudian*. Un homme qui a tué un moine est frappé, pour ce crime, d'une malédiction qui, au lieu de l'atteindre, s'attache à tous ceux qui se trouvent sur sa route. Il fait du mal sans le vouloir, même lorsqu'il veut faire du bien ;

il cause la mort de ceux qu'il aime. A la fin, il est sauvé, de sorte que cet abominable gaspillage de vies humaines, ce torrent de larmes et de sang, ces souffrances, ces désespoirs, ces agonies, tout cela ne sert qu'à faire asseoir un criminel en robe blanche au banquet de la vie immortelle. « Pour que le monde soit le purgatoire de Claudian, il faut qu'il soit d'abord l'enfer de toute une génération. » Il en est ainsi de toutes les pièces de Wills : elles reposent sur une conception qui s'écroule quand on l'analyse, et la versification est trop pauvre pour masquer ou racheter la fragilité de l'idée dramatique.

Malgré les efforts d'Henry-Arthur Jones et de quelques écrivains actuels, le vers tragique, le vers blanc, dont j'ai essayé de caractériser l'impression, a vécu. S'il y avait encore des auteurs pour le manier, il n'y aurait plus d'acteurs pour le dire, et je ne vois guère qui osera le « chanter » après Ellen Terry.

Un nom, cependant, se présente à la pensée, un grand nom qu'il serait profondément injuste d'oublier dans cette revue du théâtre contemporain : celui de Tennyson. M. Archer remarque que Tennyson, si heureux dans sa vie de poète, a manqué d'à-propos dans sa carrière de dramaturge. Il a écrit ses pièces trop tard et trop tôt : trop tôt pour le public et trop tard pour son talent. En effet, il avait soixante-six

ans quand il a publié *Queen Mary*, la première en date des six pièces qui composent son théâtre. Il y a près de vingt ans de cela, et l'éducation des spectateurs était bien loin d'être aussi avancée qu'elle l'est aujourd'hui. Ce n'était pas leur faute s'ils apportaient au poète un goût quelque peu gâté par le succès d'*Our Boys* et des *Pink Dominoes*, et une âme fermée aux jouissances supérieures de l'imagination. Envers le poète lauréat, les artistes firent leur devoir, et même quelque chose de plus ; c'est la critique, — et, ici, je me couvre de l'autorité du plus éminent de ses membres, — c'est la critique qui a décidé l'échec des drames de Tennyson, et si elle ne l'a pas précisément condamné sans l'entendre, elle l'a, du moins, écouté sous l'empire d'une idée préconçue. J'emprunterai encore la malicieuse expression de M. Archer : les critiques « s'attendaient à être désappointés » ; ils n'étaient venus que pour cela. De quoi se mêlait ce vieillard d'aborder une nouvelle carrière, et celle-là, justement, où la jeunesse n'a pas trop de toutes ses forces ? Qu'est-ce qui lui prenait, de se découvrir de nouvelles facultés à l'âge où il n'est, d'ordinaire, permis que de se répéter et de se relire ? Est-ce qu'un homme a le droit d'être bon dans deux métiers ? Est-ce qu'il n'y a pas, contre ces sortes de choses, une « loi du cumul » tacitement votée par les critiques et appli-

quée par eux avec une impitoyable rigueur? Pour la beauté de ce raisonnement, il fallait que Tennyson échouât à la scène : donc il échoua,

Mais, comme cet échec n'était pas juste, il s'en est relevé, et son théâtre, même quand il est médiocre, même quand il est mauvais, est du théâtre vivant.

Je suis tombé dans le tort commun; j'ai parlé de Tennyson, en 1885, comme si la tombe était déjà scellée sur lui. Peut-être avais-je raison d'écrire que dans le jardin du poète, sur lequel était descendu l'hiver, certaines fleurs ne fleuriraient plus. Mais, ce qui ne m'apparaissait pas alors et ce qui est aujourd'hui manifeste pour moi et pour bien d'autres, c'est que le dernier âge du poète a gardé quelques-unes de ses grâces primitives et développé devant nous des qualités que sa jeunesse n'avait point connues. Jusqu'au bout, il est resté en communication avec l'âme des humbles. De plus, il s'est révélé comme un maître dans l'art de poétiser et de vivifier par l'expression les discussions sociales et religieuses qui nous passionnent; il a déployé au théâtre un sens historique et un sens dramatique de l'ordre le plus élevé et, si ces deux dons se sont nui quelquefois jusqu'à se paralyser l'un l'autre, leur combinaison, à tel moment heureux, nous a valu des fragments de drame, des morceaux de chefs-d'œuvre.

La plus mince de toutes ses pièces est *the Falcon*. La scène se passe dans quelque vague région d'une Italie demi-fantastique; aucune indication de lieu, ni de siècle. C'est un conte de Boccace, mais du Boccace naïf et pur. Un gentilhomme pauvre, Federigo, aime respectueusement et sans espoir la belle et riche veuve, Monna Giovanna. Son dernier bien, son orgueil, sa joie, et aussi, son unique moyen d'assurer sa subsistance est un admirable faucon qu'il a dressé lui-même pour la chasse. Un matin, Monna Giovanna lui rend visite à l'improviste et, ignorant le dénûment de son voisin, s'invite sans façon à déjeuner. Federigo, dont la basse-cour est vide, fait tuer son oiseau favori pour le servir à la dame. Or c'est précisément le faucon qu'elle venait lui demander pour satisfaire à la fantaisie d'un enfant malade. Force est à Federigo d'avouer le sacrifice que l'hospitalité et l'amour lui ont inspiré, et Monna Giovanna en est si touchée qu'elle tombe, et pour jamais, dans ses bras.

Lorsque le *Faucon* fut présenté au public, en 1879, au *Saint-James*, John Hare, qui est un directeur plein de goût en même temps qu'un comédien excellent, l'avait monté avec respect, avec amour, l'avait entouré d'une mise en scène poétiquement réaliste. Federigo et Monna Giovanna, c'étaient les Kendal, et ceux qui ont vu Madge Robertson dans ce rôle,

s'en souviennent comme on se souvient d'une toile de maître, rencontrée dans les musées d'Allemagne ou d'Italie. Au point de vue plastique, elle a donné, en créant Giovanna, un pendant à sa Galatée. Mais ni le charme du décor, ni la perfection du jeu, ni la musique des vers ne pouvaient assurer une longue vie à la pièce. A peine se figure-t-on quelques centaines de spectateurs choisis savourant cette chose légère, délice d'une heure, enthousiasme d'une soirée. Dès le lendemain, le cockneyisme devait reprendre possession de la salle et redemander ses plaisirs ordinaires. La critique fit cause commune avec les cockneys, mais pour une raison moins étrangère à l'art. Elle remarqua que, s'il y a un sujet dans le *Faucon*, c'est, apparemment, le sacrifice de Federigo. Or ce sujet, si ténu qu'il soit, n'est pas traité. Deux mots d'aparté avec son domestique, un ordre à voix basse, voilà tout ce qui amène et justifie la condamnation de l'oiseau. Encore plus décevant que le déjeuner offert à Monna Giovanna, le menu présenté par lord Tennyson à ses spectateurs ne se composait que de hors-d'œuvre délicats, et c'était trop peu pour ces robustes appétits.

The Promise of May a eu un sort pire que *the Falcon*. La pièce est tombée très franchement. Une certaine partie du public, — avec le fameux marquis de Queensberry à sa tête, — a feint de croire que le

poète parlait par la bouche de son héros, lorsqu'il dénonce, avec tant d'amertume et dans un pêle-mêle inquiétant, les principes et les préjugés sur lesquels est bâtie la société. Ces spectateurs manquaient vraiment d'intelligence et de patience. La contre-partie ne manque pas aux théories négatives de Harold. Lorsqu'il a déclamé sur le mal que les religions ont fait aux hommes, Dora lui montre (un peu faiblement, il est vrai) les bienfaits qu'ils en ont reçus. Lorsqu'il a prophétisé la dissolution prochaine et universelle du lien conjugal, elle lui répond, avec simplicité, mais non sans émotion ni sans grâce : « Moi, j'avais eu le rêve d'une pure et parfaite union où l'homme et la femme, l'un plus fort, l'autre plus faible, mais pourtant semblables, marcheraient ensemble, la main dans la main, à travers cette vallée de pleurs jusqu'à la tombe, qui est au fond, et s'endormiraient ensemble dans cette nuit, bientôt passée comme un moment, pour se réveiller toujours ensemble dans la lumière et dans la gloire et ne se plus quitter jamais, jamais ! » Et quand Harold arrache, pour la lui offrir, une branche de pommier fleurie, cette fille de fermier regarde avec tristesse le rameau dévasté : « L'an prochain, il n'y aura pas de fruits. » C'est là un touchant symbolisme, et c'est bien ainsi qu'on aime à voir un poète réfuter la morale de la sensation qui, en cueillant les fleurs,

empêche les fruits de naître et détruit jusqu'aux germes de l'avenir.

De tels détails éclairaient la pensée de Tennyson et auraient dû obtenir sa grâce auprès des siffleurs, mais ils ne voulurent pas entendre raison. Ces malentendus ne sont possibles qu'avec une pièce qui ne se défend pas elle-même. Or, par malheur, *the Promise of May* est une de celles-là. On y retrouve quelques traces de ces dons idylliques qui rendent si doux les petits poèmes de la jeunesse de Tennyson, avec l'intelligence des âmes rustiques qui ne l'abandonna jamais et l'éloquence amère, la veine de satire morale et sociale qui coule à flots dans la seconde partie de Locksley Hall, *Sixty years after*. Mais, lorsqu'il faut en venir à l'action, le poète est déplorablement faible, enfantin, presque niais. Ce Harold, posé au début comme le type du nihiliste que rien n'émeut ni n'effraye, tombe finalement à un tel désarroi et à de si piteux balbutiements qu'un collégien en rougirait. Si Tennyson a voulu nous faire entrevoir le mariage de ce triste séducteur avec la sœur de sa victime comme une satisfaction donnée à la morale, il s'est lourdement trompé, et le peu qui restait de la pièce s'évanouit avec ce dénouement répulsif.

Le succès relatif de *la Coupe*, au Lyceum, m'étonne moins que M. Archer. Je n'en chercherai pas la cause principale dans la grâce d'Ellen Terry ou dans le

magnifique décor du temple de Diane. *The Cup* a certaines qualités qui sont faites pour plaire à la moyenne du public. Le sujet est tiré des récits de Plutarque *Sur les femmes illustres*, et d'un passage qui avait déjà induit en tragédie un Français, un Allemand et un Italien. Peut-être, sans en avoir une conscience nette, Tennyson a-t-il pris, jusqu'à un certain point, le ton de son auteur primitif et l'allure de ses devanciers. Il a été, cette fois, moins Anglais, moins shakspearien et moins lui-même que dans ses autres œuvres. Le dialogue est rapide, agissant; les personnages ne se livrent pas à des fantaisies poétiques, ne développent point de théories, mais expriment des sentiments qui n'ont rien de compliqué ni d'étrange. L'un d'eux est intéressant : c'est Synorix. A part le don juanisme qui le modernise trop, ce type ambigu, moitié barbare et moitié romain, dont la civilisation a affiné l'intelligence mais non éteint les passions, est une créature d'exception, une sorte de monstre qui connaît sa supériorité intellectuelle et sa déchéance morale; il confond ces deux sentiments en une mélancolie qui n'est pas sans grandeur.

L'attrait de ce caractère est ce qui a fait manquer la pièce à Tennyson; il a passé à côté du sujet que lui offrait Plutarque et dont s'étaient saisis Thomas Corneille et Montanelli, ce dernier avec talent et

succès, malgré l'enflure du style. Ce sujet, c'est l'action de Camma, veuve du tétrarque de Galatie que Synorix, avec l'aide des Romains, a fait mourir et a remplacé au pouvoir. Synorix l'aime et veut l'épouser. Camma ne peut se soustraire à cet odieux mariage; elle feint d'y consentir. D'après le rite sacré, elle doit porter ses lèvres à la même coupe que Synorix devant l'autel de Diane. Elle lui fait boire la mort dans cette coupe et l'y boit elle-même avec lui. Pour que ce dénouement n'éveillât dans notre esprit aucune objection, il eût fallu nous faire haïr Synorix autant que le hait Camma. Or Tennyson semble avoir tout fait pour diminuer l'horreur de son caractère. Il lui a donné le prestige d'une noble tristesse, l'excuse d'un grand amour, l'a en quelque sorte obligé de tuer son rival dans le cas de légitime défense. Il a mis le comble en nous montrant dans le premier époux de Camma un personnage inintelligent et brutal qui justifie mal les regrets et le sacrifice de la jeune femme. Ajoutez que, si le véritable sujet est le drame intérieur qui se passe dans l'âme de Camma, nous ne savons rien de ce drame jusqu'à la scène finale. Un coup de théâtre ne fait pas une pièce, et M. Archer a sans doute raison de préférer l'œuvre de Montanelli à celle de Tennyson. Malgré ces défauts, je crois que la *Coupe* retrouverait comme en 1881, un accueil favorable auprès du

public. Elle rappelle décidément nos tragédies par la dignité, par la décence, par ce sérieux que ne trouble le mélange d'aucun élément comique, par cette identité dans les caractères, cette continuité de ton et cette unité d'action qui, quoi qu'on en dise, plaisent à l'esprit plus que ne fait l'imitation la plus fidèle des contrastes et des incohérences de la vie.

S'il n'avait écrit que le *Faucon*, la *Coupe*, la *Promesse de mai*, Tennyson ne tiendrait qu'une bien petite place parmi les écrivains dramatiques. S'il doit vivre au théâtre, c'est par ses trois drames historiques : *Queen Mary*, *Harold*, *Becket*.

Ces drames, a-t-on dit, étaient forcément inférieurs, même avant de naître, aux drames historiques de l'âge d'Élisabeth dont ils rappelaient si exactement l'allure et le caractère. En effet les *Histoires* de Shakspeare et de ses contemporains étaient taillées dans la Chronique, qui, presque à l'égal des Mémoires, garde la vivacité de l'impression personnelle et comme la chaleur de la vie. Tennyson, lui, a pris ses drames dans l'histoire proprement dite ; or l'histoire est une personne sérieuse et scientifique qui dissèque la vie pour la mieux étudier, qui discute plus qu'elle ne raconte et met des jugements modernes à la place des passions anciennes. L'objection est spécieuse, mais elle n'est que spécieuse. D'abord la

définition qu'on donne de l'histoire, vraie sans doute, d'un Guizot, d'un Hallam et d'un Lecky, s'appliquerait bien mal à un Carlyle, à un Michelet, ou à un Taine. En lisant Freeman, et surtout Froude, Tennyson était-il plus loin d'un contact direct avec l'âme du passé que Shakspeare en parcourant les pages, souvent froides et languissantes, d'Holinshed? Et, encore, Froude fût-il aussi sentencieux, aussi glacé qu'il est, au contraire, pittoresque et passionné, Tennyson eût suppléé à ce défaut par ses propres facultés. C'est le moment de rendre pleine justice à la délicatesse et à la puissance véritablement hors ligne de son sens historique.

Je m'empresse d'expliquer ce mot qui peut prêter à quelque méprise.

Il ne s'agit pas du sens critique de l'histoire qui n'a que faire en cette matière, mais de ce don, accordé à bien peu d'hommes, de revivre par les sens de l'imagination les émotions d'un siècle qui dort tout entier dans la poussière. C'est ainsi que Michelet a assisté au supplice de Jeanne d'Arc, Macaulay à la fuite de Jacques II et au procès de Warren Hastings, Carlyle à la prise de la Bastille, au retour de Varennes, et à la bataille de Marston-moor. Les hommes et les objets se seraient peints sur leur rétine que l'ébranlement donné à leur cerveau n'eût pu être plus formidable. Mieux vaut cent fois

leur vision intellectuelle que la vision physique d'un Holinshed ou d'un Ayala !

Ce don rare était un des privilèges de Tennyson et prenait en lui cette acutesse féminine qui affinait toutes ses facultés de poète. Comme preuve, prenez tout le *bye play* de ses pièces historiques, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas essentiel, tout ce qui est action accessoire, détail de mœurs, menus traits de caractères, miettes de l'histoire ; par exemple, le récit du mariage de Philippe et de Marie, celui du supplice de Jane Grey par Bagenhall, dans *Queen Mary*, et, dans *Becket*, les sarcasmes lancés contre l'Église romaine par Walter Map, ce spirituel précurseur de l'amer et sombre Langlande. Un Bulwer, un Tom Taylor peut découper des lambeaux de chronique, encadrer dans sa prose flasque et déclamatoire des mots historiques ; mais au dessous et au delà de ces mots, nous fera-t-il, comme Tennyson, entrevoir un état des âmes, nous fera-t-il plonger dans les profondeurs de la vie ancienne ?

Je sais bien que ce n'est pas tout ou, plutôt, que ce n'est rien, si, à cette puissance d'évocation intime, le poète ne joint pas la force dramatique. Y a-t-il un drame dans *Becket*, dans *Queen Mary*, dans *Harold?*

Je répondrai, à la manière des jurés : Non, sur la première question ; oui, sur la seconde et sur la troisième.

Il est vrai que *Becket* a obtenu, dans l'été de 1893, un éclatant succès. Mais les trois quarts de ce succès sont dus à Irving. Ceux qui sont familiers, de longue date, avec le grand acteur, savent à quel point il est épiscopal, pontifical, hiératique. L'ascétisme médiéval est une des manières d'être que sa personnalité artistique remplit le plus exactement et où elle s'emboîte le plus à l'aise. Je ne vois qu'un seul homme qui eût pu représenter Becket presque aussi bien que lui : c'est le cardinal Manning. On serait venu de loin et on aurait supporté de longues heures d'ennui pour assister à cette symbolique partie d'échecs où la lutte de l'évêque [1] et du roi faisait pressentir toute la pièce, à ce dialogue saisissant dans lequel Becket raconte à son confident ses tragiques angoisses et ses rêves prophétiques, à l'orageuse discussion de Northampton où l'archevêque signe les fameuses constitutions, puis se rétracte; enfin à cette scène de l'assassinat qui suit l'histoire pas à pas et où, d'ailleurs, la pantomime seule eût suffi. Ceux qui ont vu Irving la mitre en tête et la crosse à la main, frappé et tombant sur les marches de l'autel, pendant que le plain-chant des moines arrive, par bouffées, de l'église supérieure, mêlé aux cris du peuple qui heurte à la porte et aux grondements du tonnerre dont tressaille jusqu'en ses fondements l'auguste et

1. Le *bishop* du jeu d'échecs anglais, c'est notre « fou ».

immense basilique, ont éprouvé, ce soir-là, une des plus fortes émotions qu'aucun spectacle ait jamais données.

Pourtant, il n'y a point là de drame, car un drame est une situation qui mûrit et se transforme, une action qui marche. Le duel du roi et du prélat n'est, dans la pièce aussi bien que dans l'histoire, qu'une succession confuse de chocs indécis. La métamorphose du soldat courtisan en évêque martyr est à peine indiquée par le poète. Et que dire de l'idylle amoureuse, annexée au drame historique en dépit de l'histoire et en dépit du drame lui-même ? Tout le tact d'Ellen Terry n'a pu sauver cette insipide Rosemonde. Les complications relatives à la mystérieuse retraite de la jeune femme relèvent de la farce encore plus que du mélodrame, et quant aux détails plaisants dont l'épisode est enjolivé, ce comique est si bas et si plat qu'on en ressent un malaise et une honte. Je puis me taire là-dessus pour ne pas avoir la douleur de me moquer d'un homme de génie, mais je ne puis m'empêcher de reprocher à Tennyson la faute irréparable qu'il a commise en compromettant son Becket dans cette aventure équivoque et en lui donnant à garder la maîtresse du roi, dans le temps même où il le tient en échec avec tant de hardiesse.

Je n'ai pas à adresser la même critique à la *Reine*

Marie ni à *Harold*. Dans la première pièce, le drame humain, psychologique, qui est à demi submergé sous l'histoire, mais non pas cependant au point de disparaître, c'est le développement du caractère et de la destinée douloureuse de cette misérable reine; c'est ce chemin, d'abord semé de fleurs, puis pavé de pierres aiguës et bordé d'épines, où elle marcha, en si peu d'années, d'une jeunesse tardive à une vieillesse précoce, et de la joie enthousiaste à une agonie solitaire, maudite et désespérée. Ce fut une vie trois fois manquée. Reine, elle rêva la grandeur du pays et le laissa sous le coup d'une honte nationale, la perte de Calais. Catholique, elle essaya de restaurer sa religion et, loin d'y réussir, creusa entre Rome et son peuple un abîme que les siècles n'ont pas comblé. Femme, elle aima un homme de glace, un rocher vivant : son cœur s'y meurtrit et s'y brisa. Elle connut, avant de mourir, l'anéantissement de tous ses projets ; elle lut le mépris et le dégoût dans les yeux de celui qu'elle adorait et à qui elle avait offert, pour se le rendre propice, des sacrifices humains.

Voilà le drame que Tennyson a dessiné, sinon entièrement achevé, dans *Queen Mary*. Celui qui fait le sujet de *Harold* s'accuse en pleine lumière, avec un relief saisissant. C'est la lutte de la foi religieuse avec le patriotisme et l'ambition. Tous les sentiments

qui militent des deux parts sont indiqués avec une supériorité digne des maîtres, dans les scènes successives qui se passent à la cour de Guillaume lorsque Harold y est prisonnier. Après que la politique a parlé par la bouche du vieux seigneur normand, vient la scène sublime où Wulfuoth, le jeune frère de Harold, lui décrit les lentes tortures du prisonnier, ce mort vivant, à jamais privé de ses amours, de la vue des champs, de la mer et du ciel comme de la société des hommes ; dont le nom même disparaît de leur souvenir, rongé par l'oubli comme il est rongé dans son cachot par les bêtes immondes de la terre. Quand Harold a cédé, c'est chose émouvante de le voir se courber avec Édith devant la fatalité chrétienne, sacrifier, comme rançon du serment violé, son bonheur intime à l'accomplissement de son devoir royal. Le dilemme se transforme et ses deux aspects nouveaux se personnifient dans deux femmes, dont la rivalité n'a rien de banal et ne rappelle pas ces vulgaires éclats de jalousie auxquels le théâtre nous a trop habitués. Édith abandonne à Aldwyth le héros vivant ; mort, elle le revendique avec une noblesse et une fierté d'accent qui font tressaillir.

Ainsi deux œuvres, — je n'ose dire deux chefs-d'œuvre dramatiques, — entourés d'une gangue historique qui est, elle-même, de matière infiniment précieuse, tel est le legs du grand lyrique au théâtre

de son pays. Vienne une main pieuse qui dégage ces deux drames, fasse circuler l'air et la lumière autour de leurs lignes essentielles ; vienne un grand acteur qui comprenne et incarne Harold, une grande actrice qui se passionne pour le caractère de Marie, et, sans effort, Tennyson prendra sa place parmi les dramaturges [1].

1. Je me décide à ne parler ici ni des drames de Browning, ni de ceux de M. Swinburne. Ces drames appartiennent à l'histoire de la poésie et non à celle du théâtre.

VIII

Les trois publics. — Disparition du burlesque et décadence de la Pantomime. — Vogue croissante de la farce et du mélodrame. — Progrès dans le jeu des acteurs. — Influence de nos artistes. — L'ancienne et la nouvelle critique. — James Mortimer et ses deux Almaviva. — Le rôle et les idées de M. William Archer. — Les vicissitudes de l'adaptation.

N'est-ce point un signe du temps que la salle du *Lyceum* se soit remplie deux mois de suite, pendant les chaleurs de l'été, d'une foule respectueuse qui venait entendre et applaudir *Becket?* Faites la part d'Irving; faites aussi la part de la mode. Un fait subsiste : cinquante à soixante mille personnes se sont intéressées, se sont passionnées pour cette lutte de l'esprit et de la force, de la royauté nationale et du sacerdoce romain, ressuscitée par un poète. Bien d'autres symptômes accompagnent celui-là et le confirment.

Je ne veux pas dire qu'il n'y ait plus de grossiè-

reté à Londres : rien ne serait plus faux. Jamais la bête humaine n'y a été plus librement lâchée ; jamais le sensualisme, depuis les jours lointains de George IV ou depuis ceux, plus lointains encore, de Charles II, ne s'y est donné plus impudemment carrière. Mais ces goûts-là ont certains lieux pour se satisfaire. Tous les soirs, trente music-halls, dont l'entrée flamboie comme une bouche de l'enfer, appellent la multitude pour lui offrir des obscénités qui sont peu voilées et de la chair qui l'est moins encore. Tant pis pour la morale ! tant mieux pour l'art ! Car, pendant ce temps, on ne va plus chercher dans les théâtres que des émotions et des pensées. Toutes ces pensées ne sont pas justes et toutes ces émotions ne sont pas saines. N'importe ! la bête humaine, dont je parlais, reste à la porte.

J'ai raconté la première vogue des Burlesques au *Royalty* et au *Strand*. Cette vogue a fait ensuite la fortune d'un théâtre plus luxueux et plus vaste, la *Gaiety*, avec Nellie Farren, qui a hérité des anciens rôles de Mrs Bancroft et les a singulièrement encanaillés. Si vous prononcez ce nom devant un « vieux marcheur » londonien, dont la jeunesse a battu son plein de 1865 à 1875, vous allumerez au fond de sa prunelle une petite flamme libidineuse et attendrie. Aujourd'hui plus de Nellie Farren, plus de burlesques ! L'opérette végète ; la pantomime n'amuse

plus guère les enfants. Parmi les genres inférieurs, deux subsistent et ont même étendu leur clientèle. La farce a pris ses aises : il lui faut trois actes au lieu d'un seul pour se déployer. Le mélodrame qui habitait dans les quartiers excentriques, au delà des ponts, dans des parties de Londres dont la géographie était mal connue, au *Surrey*, au *Victoria*, au *Grecian*, au *Standard*, a fait un retour offensif. Il règne en maître à *Drury-Lane*, à l'*Adelphi* et au *Princess*. Dans cette immense agglomération humaine, il y a un troisième public pour ces deux genres populaires, un public grossier mais honnête qui ne se confond ni avec le public des *music-halls* ni avec celui des grands théâtres où l'on joue le drame littéraire et la haute comédie.

Le succès persistant, et même croissant, de la farce et du mélodrame n'est pas un symptôme inquiétant. Ces genres répondent à des besoins primitifs et légitimes de l'esprit. Je crois inutile de prouver qu'il est bon de faire rire les gens et que ce rire commence leur éducation. Ceux qui méprisent les absurdités du mélodrame ne songent pas que l'acceptation même de ces absurdités révèle, chez la foule, un instinct idéaliste, dont les lettrés sont souvent dépourvus. J'ai effleuré, à propos d'Irving, une question, souvent discutée : si nous allons au théâtre pour y chercher l'image de la vie ou pour oublier la vie et nous en

consoler. Le mélodrame résout la question, en donnant raison aux deux hypothèses et satisfaction aux deux besoins, en offrant l'extrême réalisme du décor et du langage à côté de l'extraordinaire dans les sentiments et dans les événements. Ces multitudes qui se régalent des pièces de Buchanan, de G. Sims ou même — pour descendre un degré plus bas — de Merritt et de Pettitt, passent quelquefois, de plain-pied, à Shakspeare, car il y a un mélodrame dans tout drame de Shakspeare, et, n'était l'archaïsme du langage, ce mélodrame ferait vibrer l'âme populaire en 1895 comme en 1595. Le mélodrame a sa moralité, mais elle est toujours incomplète parce qu'elle naît d'un accident. Une passerelle qui traverse un torrent se brise sous les pas du méchant; un pan de mur s'écroule sur lui et l'écrase; une chaudière éclate et le disperse en atomes. Il faut apprendre à ces gens-là que le châtiment du coupable doit sortir de ses fautes mêmes. Réussiront-ils à le comprendre? S'ils n'y viennent pas, leurs enfants y viendront et s'assoiront auprès de nous dans les mêmes salles de spectacle. Mais, derrière eux, apparaîtront de nouvelles couches de spectateurs incultes qui réclameront encore du mélodrame.

Quant au drame littéraire et à la haute comédie, dont je suis ici les destinées, ils sont, depuis une dizaine d'années, installés sans partage au *Lyceum*,

au *Haymarket*, au *Garrick*, au *Saint-James*, au *Court* et au *Comedy Theatre;* ils ont souvent aussi pour *home* le *Criterion*, que dirige cet acteur excellent, Charles Wyndham. Le personnel de ces théâtres compose une élite artistique vraiment rare, qui se recrute et se fortifie sans cesse par l'apparition de nouveaux talents. On a vu les progrès que l'acteur et l'actrice ont réalisés au point de vue du bien-être matériel, de la dignité personnelle et de la considération sociale. Mais le progrès le plus remarquable, c'est celui de l'intelligence. A quoi le doivent-ils ? A l'observation, à l'étude, à l'effort, à ce désir du mieux qui met en branle et tient en mouvement les individus, les classes, les sociétés. Il y a vingt ou vingt-cinq ans, un directeur eût dit à une jeune fille qui sollicitait un engagement : « Savez-vous chanter ? Savez-vous danser ? Vos jambes sont-elles droites ? » Aujourd'hui il lui demanderait, surtout, d'avoir du talent.

Les comédiens anglais doivent beaucoup aux nôtres. Sarah Bernhardt, en particulier, et aujourd'hui Réjane ont eu une influence décisive qui exigerait une étude à part, et les voyages de la Comédie-Française sont regardés en Angleterre comme des dates. Clement Scott, dans ses *Thirty years at the play*, raconte, comme un homme de théâtre pouvait seul le faire, la représentation im-

provisée, au *Crystal Palace*, par nos comédiens, après le banquet que leur avait offert le monde théâtral de Londres. Ce soir-là, Favart et Delaunay jouèrent *On ne badine pas avec l'amour* devant le parterre le plus sensitif et le plus vibrant, exclusivement composé d'acteurs et d'auteurs. Lorsque, au dénouement, on entendit dans la coulisse le bruit d'une chute avec un cri étouffé, et que Favart reparut, toute pâle, et traversa la scène comme un ouragan de désespoir en jetant ces mots : « Elle est morte ! Adieu, Perdican ! » une telle angoisse d'admiration étreignait les poitrines qu'on oubliait d'applaudir, et il y eut une seconde d'étonnante stupeur, de respectueux silence, comme devant une catastrophe véritable : le plus bel hommage qui ait jamais été offert au talent scénique. Je ne serais pas surpris que cette soirée eût marqué dans la carrière de plus d'un artiste.

La critique dramatique était enfin sortie de l'état inférieur et précaire où j'ai dû la montrer dans la première partie de ces études. Elle avait maintenant l'indépendance et l'intelligence nécessaires pour aider au mouvement qui se dessinait et pour y prendre une large part. Lorsqu'on écrira une histoire du théâtre anglais au XIXe siècle, il faudra y réserver une place à des hommes comme Dutton Cook, Moy Thomas, Clement Scott et à tous ceux qui, ayant

débuté pendant les années de sécheresse et de famine, ont conduit la critique, et avec elle tout le peuple d'Israël, hors de la terre de servitude. Le temps n'est pas si loin où le critique « vendait son âme pour une annonce » ; où Chatterton, l'ancien ouvreur de loges devenu maître de trois scènes et qui se laissait appeler par ses créatures le Napoléon du monde dramatique, prétendait faire chasser Clement Scott du *Weekly Dispatch*, lui fermer l'entrée de ses théâtres et même refuser son argent au guichet ; où l'acteur critiqué se déclarait diffamé et en appelait au jury ; où le jury, composé de commerçants et jugeant au point de vue commercial, décidait invariablement en faveur de l'artiste ; car plus une critique était juste, plus elle portait préjudice à celui qui en était l'objet.

Ce furent vraiment de dures années à passer. Peut-être qu'un des hommes auxquels la critique doit surtout son émancipation est James Mortimer, le fondateur du *London Figaro*. Américain d'origine, Mortimer a passé de longues années à Paris ; il était personnellement connu de Napoléon III, et c'est dans le palais de Saint-Cloud, que j'ai fait sa connaissance. Il possédait à fond notre théâtre aussi bien que notre politique, et, lorsque son journal, par suite du retrait de certain patronage financier, fut devenu, de quotidien qu'il était, hebdomadaire, ou

bi-hebdomadaire, Mortimer y donna une grande place et une grande liberté à la critique. Non seulement il ouvrit une tribune à Clement Scott et à William Archer; mais, loin de les désavouer en cas de réclamation, il les couvrit hardiment, et je l'ai vu, le chapeau sur l'oreille, regarder fièrement les claqueurs qui le huaient à son entrée dans la salle. Le brave et spirituel petit journal a vécu; Mortimer lui-même a traversé, depuis lors, dans sa carrière d'éditeur, des jours difficiles. Il n'en est pas moins juste de lui reporter, devant le public français, le témoignage mérité que lui rendent ses anciens collaborateurs, afin qu'ayant été à la peine il soit quelque peu à l'honneur, maintenant que la bataille est gagnée et que les barbares ont été chassés du théâtre. Bien souvent, depuis lors, il est arrivé à la critique de se tromper ou de se déjuger, de servir une vanité ou une rancune, une spéculation ou une coterie, d'abuser de son nouveau pouvoir ou de retourner à son ancienne faiblesse, de condamner une bonne pièce et d'en glorifier une mauvaise; mais, en somme, elle vaut mieux qu'elle ne valait, et c'est, ou, du moins, ce devrait être, pour toutes les choses humaines, l'expression ordinaire et la commune limite de l'éloge.

Le *London Figaro* s'éditait dans une étroite petite boutique, près du vieux *Temple bar*, aujourd'hui

disparu, en face de l'emplacement où devait s'élever le Palais de Justice. Deux écrivains s'y succédèrent à la chronique théâtrale et la signèrent, l'un après l'autre, du pseudonyme d'Almaviva. Le lecteur connaît déjà les noms véritables d'Almaviva premier et d'Almaviva second; il les a rencontrés plus d'une fois dans ces pages. Clement Scott et William Archer n'étaient séparés que par quelques années; mais ils représentaient, dans leur profession, des temps, des écoles, des tempéraments opposés. Scott a été le critique de l'ère robertsonienne ; Archer est le critique du drame actuel et, jusqu'à un certain point, du théâtre de demain.

S'il est, à l'heure présente, une douzaine d'hommes en qui l'Angleterre vivante et pensante prend conscience d'elle-même, William Archer est un de ces douze. Sa passion pour le théâtre — il en a raconté les débuts dans une délicieuse préface adressée, en 1893, à son ami Robert Lowe [1] — date de sa première jeunesse, et aucun élément impur ou intéressé ne s'y est mêlé. Il n'a jamais écrit de pièces, ou, du moins, n'en a jamais fait jouer aucune. Par principe, il s'abstient de fréquenter les coulisses et d'entretenir des relations personnelles avec les artistes. Il est tout à sa mission de critique, et, pour la mieux

1. William Archer, *the Theatrical world in 1893*.

remplir, il a étudié le passé du théâtre national et les littératures dramatiques, mortes ou vivantes. M. Archer est un répertoire, une bibliothèque de références ; mais, à la différence de beaucoup d'érudits, il met toujours une idée féconde à côté d'un renseignement précis ; non content d'instruire, il pense et fait penser. En même temps qu'il devenait un pénétrant critique, il est resté un « petit journaliste » hors pair. L'humour, dont il est plein, coule à torrents sur tout ce qu'il écrit ; un humour facile, limpide, vif et délicat, où je n'ai jamais rencontré une défaillance de goût ni une touche de pédantisme. Je ne crois pas que, dans toute sa vie, il ait imprimé une ligne insipide ou obscure. Il voudrait ennuyer qu'il ne le pourrait pas : la gaieté, le bon sens et l'esprit l'accompagnent et ne le quittent jamais.

Pour le faire comprendre à des Français, le plus court serait de le comparer à quelqu'un des critiques dramatiques de cette génération ou de celle qui l'a précédée, et, par exemple, de faire voir en quoi il se rapproche de M. Francisque Sarcey ou de M. Jules Lemaître, en quoi il s'en éloigne. Mais la comparaison est impossible, parce que les situations diffèrent ici encore plus que les talents. Les excellents écrivains que je viens de nommer sont, chez nous, les gardiens et les interprètes d'une tradition consacrée

par des chefs-d'œuvre ; ils la restaurent ou l'affinent soit par la vivacité et la bonhomie, soit par la délicatesse et la grâce de leurs impressions personnelles. Le public auquel ils s'adressent est plus blasé qu'ignorant et a plus besoin d'être réveillé que d'être instruit. William Archer, au contraire, est un initiateur ; il a eu à s'ouvrir passage à travers une forêt de préjugés ; en tout, il doit remonter aux éléments, prouver des principes que nous ne discutons plus, accomplir, en un mot, une tâche qui ressemble quelque peu à celle de Lessing dans la *Dramaturgie* de Hambourg. En tirant des milliers d'articles qu'il a publiés depuis vingt ans les questions qu'il s'est posées et les réponses qu'il y a faites, on composerait un corps de doctrine assez complet sur les problèmes, grands ou petits, qui touchent l'art et le métier de l'acteur, de l'auteur et du critique de théâtre.

Sa conception du théâtre est très large. Il le considère comme une réunion, un rendez-vous de tous les autres arts. Jusqu'où va la vie, aussi loin va le domaine du théâtre. Il accepte toutes les formes et tous les genres, pourvu que ce ne soient pas des importations exotiques et qu'ils répondent à un besoin de l'âme des foules. Ainsi le mélodrame n'est, pour lui, que « la tragédie illogique », et, quant à la farce, il ne s'inquiète point de ses progrès, car « une farce vraiment gaie vaut mieux qu'un drame prétentieux et

raté. » La duperie serait de les juger d'après les lois de l'esthétique : « On ne prend pas, dit-il, la hauteur d'un pain de sucre avec des observations barométriques. » Le drame lui-même peut exister en dehors de la littérature. C'est précisément le cas où se trouvait le drame anglais il y a dix ou quinze ans. La mission de la critique, suivant M. Archer, était de l'élever à la dignité d'un genre littéraire, de le réconcilier avec la littérature. Quelle critique conviendra-t-il d'y employer ? La critique analytique ou la critique dogmatique? la critique comparative, anecdotique, humoristique? Elles ont, toutes, l'une après l'autre, leur utilité et leur moment, à condition d'être sincères et indépendantes.

« Toute pièce doit contenir ces trois éléments : une peinture, un jugement, un idéal. » Sur le premier point se pose la grosse question du réalisme au théâtre. M. Archer résume en un dilemme les objections des adversaires du réalisme : « Ou bien vous me montrez sur la scène ce que je vois, ce que j'éprouve moi-même tous les jours, et alors où est la nouveauté, où est la leçon ? Ou bien vous me présentez des objets, des mœurs, des sentiments inconnus, et alors comment puis-je juger de leur degré de réalité ? » M. Archer répond que le théâtre nous force à « observer », c'est-à-dire à voir et à sentir d'une façon particulière tout ce que nous voyons et sen-

tons dans la vie ordinaire sans y prendre garde et sans en tirer aucune conclusion. Quant aux sensations que nous n'avons jamais éprouvées et dont nous ne pouvons contrôler l'exactitude, le critique anglais croit fermement à l'existence d'un sens intime qui repousse ou accepte la peinture d'un monde inconnu. Quand M. Zola lui décrit les mœurs financières du second Empire, quand Pierre Loti le transporte auprès de Rarahu ou de Chrysanthème, un instinct infaillible avertit le lecteur si c'est de la fantaisie ou de l'histoire. Pourquoi le spectateur serait-il dénué du même instinct critique?

Ce caractère réaliste, M. Archer le refusait à la comédie de Robertson; ou si elle l'avait possédé, elle l'avait très vite perdu. A force de verser de l'eau chaude dans la fameuse théière, on n'offrait plus au public qu'un breuvage insipide dont on essayait vainement de corriger la fadeur en le faisant alterner avec l'amertume du « café » français, escorté de l'inévitable « cognac ». « Notre théâtre, avait écrit Matthew Arnold, est suspendu entre le ciel et la terre; il n'est ni réaliste ni idéaliste, il n'est que fantaisiste. » M. Archer acceptait l'idée de Matthew Arnold et, de là, poussait plus loin son raisonnement. Outre la peinture des mœurs et des caractères, le drame nous offre une action à juger, et c'est là que le critique avait des vérités toutes nouvelles à

dire à ses compatriotes. Le théâtre anglais se croyait très moral : le critique lui enlevait cette illusion. Il n'était pas loin d'admettre comme parfaitement fondé le mot de M. Got qui donnait à notre scène la préférence au point de vue de la moralité ; ou plutôt il était d'avis que le théâtre des Français a une mauvaise morale et que le théâtre des Anglais n'a point de morale du tout. Ce qui rend une pièce morale, est-ce le coup de théâtre final qui foudroie le traître et récompense la vertu, ce triomphe du bien qui se perd dans un remue-ménage de paletots endossés et de petits bancs renversés ? Non : une pièce est morale si elle développe une situation psychologique donnée, un problème de conduite auquel elle impose ou suggère une solution juste. Or, M. Archer ne voyait point de drame écrit sur ce modèle en 1880 : rien que de fades marivaudages, un tout petit coin de la vie, et, pour unique problème, l'antagonisme de la pauvreté et de la richesse, éternellement nivelés par l'amour.

Il voulait voir planer au-dessus de toute œuvre dramatique l'aspiration vers le bien ou vers le mieux, vers un mode de vie supérieur à la vie ordinaire et qui sera peut-être la vie de demain. Il voulait que le théâtre eût un idéal, non un idéal rétrospectif et pour ainsi dire réactionnaire, comme il arrive en un pays de tradition où l'on ne croit jamais si

bien réformer que quand on restaure, mais un idéal de marche, un idéal d'avenir et de progrès.

Ses articles étaient comme des secousses répétées et vigoureuses données à un homme endormi, car « tout effort, disait-il, vaut mieux que l'apathie ». Il sondait toutes les avenues, fouillait tous les petits coins, soulevait à la fois toutes les questions de théorie et de métier. Jusqu'à quel point est-il sain d'imiter Shakspeare ? La censure est-elle plus favorable aux mœurs qu'elle n'est oppressive pour le talent ? L'établissement d'un théâtre national, qui servirait d'école et d'étalon, est-il possible et contribuerait-il au perfectionnement de l'art ? Que faut-il penser du paradoxe de Diderot sur le jeu de l'acteur, et qu'en pensent les acteurs eux-mêmes ? Quelle a été, dans le passé, la situation sociale des artistes et que sera-t-elle dans l'avenir ? Seront-ils respectés à cause de leur profession, comme le juge, le clergyman, l'officier, ou malgré cette profession ? Quels sont les droits et les devoirs de la critique ? Quels sont les dangers et les avantages de la combinaison qui met presque toutes les grandes scènes aux mains d'acteurs-directeurs ? L'auteur anglais doit-il accepter la collaboration de l'acteur-directeur, et jusqu'à quel point ? Voilà quelques-unes des questions qu'il a traitées et résolues avec une compétence que nul ne conteste, une franchise, une abondance, une sou-

plesse et un brio qu'on ne peut s'empêcher d'admirer, même quand on est d'un avis un peu différent.

Ce n'est pas tout. La partie la plus importante, peut-être, du rôle joué par M. Archer, a consisté dans ses travaux sur les littératures dramatiques étrangères. Il a, l'un des premiers, fait connaître les Norvégiens et les Allemands ; mieux que personne, il a compris les œuvres de nos dramaturges et apprécié le parti qu'il y avait à en tirer pour l'éducation du théâtre anglais. De l'influence exercée par Ibsen et Björnson sur la génération d'aujourd'hui et de demain j'aurai à parler bientôt. J'indiquerai ici seulement la forme nouvelle prise par l'adaptation des œuvres françaises depuis 1875 ou 1880 ; mouvement curieux dont M. Archer n'est assurément pas l'unique auteur, mais dont il a été le témoin très attentif et très pénétrant et auquel ses conseils ont donné comme un caractère de scientifique précision.

La façon dont les Anglais, il y a un demi-siècle, imitaient nos pièces ressemblait un peu à la manière hâtive dont une bande de voleurs dévalise une maison trop riche. On fait ce qu'on peut, mais on a peu de temps et on manque de méthode. La conséquence est qu'on emporte des bibelots sans valeur et qu'on néglige des bijoux de prix. Lorsque les directeurs de Londres accouraient en poste pour se disputer un

manuscrit et se jouaient mille tours en route pour se devancer les uns les autres, c'était quelquefois le moyen de faire plus tôt faillite qu'ils mettaient ainsi aux enchères. De 1850 à 1880, on prenait tout sans distinction. On traduisait deux et même trois fois le même vaudeville inepte. Un mélodrame depuis longtemps oublié au boulevard du Temple devenait le *Ticket of leave man* dont le succès a duré jusqu'à nous. Par compensation, on a vu telle grande comédie d'Augier ou de Feuillet, restée à notre répertoire, languir et mourir au bout de quelques semaines devant l'indifférence du parterre anglais, sans que personne songeât à tirer une leçon de l'événement. Cependant la situation légale s'était peu à peu transformée ; la notion de la propriété littéraire internationale était née et avait fait son chemin. En voici les étapes. Le principe avait été posé par un acte du parlement en 1852. L'auteur étranger possédait le droit de propriété pour cinq ans, mais l'adaptation restait en dehors de la loi : il suffisait d'ajouter un personnage ou d'intervertir deux scènes pour être quitte de toute redevance. En 1875, nouvelle loi qui assimilait l'adaptation à la traduction. Enfin, en 1887, à la suite de la convention de Berne et des intéressantes discussions qui l'avaient précédée, un acte du conseil a purement et simplement prononcé que la propriété littéraire des étrangers est, de tous

points, identique à celle des nationaux et jouit des mêmes droits.

Ce sont des lois fort libérales et qui font honneur aux législateurs, mais je suis obligé de dire qu'elles ont beaucoup réduit l'importation des produits français sur le marché dramatique anglais et qu'elles en ont préparé, pour l'avenir, la suppression complète. On y regarde à deux fois avant de jouer une pièce qui se trouve grevée dès le principe d'un double droit d'auteur ; on préfère étudier nos procédés, pour apprendre de nous, si on peut, à se passer de nous. Rien n'a contribué plus efficacement, depuis quelques années, au progrès du drame indigène.

C'est ici qu'intervient, avec le flair du directeur-acteur, la raison du critique. Au point de vue anglais, il y a deux espèces de pièces dans le domaine de notre haute comédie. Les unes, comme celles de Dumas et d'Augier, doivent être traduites presque littéralement et offertes au public comme des spécimens accomplis de la civilisation et de l'art parisiens. Y toucher serait les détruire : *Sint ut sunt aut non sint !* Il n'en est pas de même des pièces de M. Sardou. Une fois qu'on a décortiqué l'enveloppe, détaché les mille détails adventices dont l'auteur français avait ingénieusement revêtu son sujet, il reste une idée à développer, avec une structure solide, capable de supporter une nouvelle bâtisse. On peut con-

struire une chose parfaitement anglaise avec ces excellents matériaux exotiques parmi lesquels on a fait son choix. C'est affaire de goût, de tact, d'inspiration, et je conçois que ce genre de travail, par certains côtés, passionne des gens de théâtre.

Pour savoir comment on « adapte », il aurait fallu nous trouver dans un compartiment de premières de la ligne du Nord certain matin du printemps de 1878. Ce compartiment était occupé par trois Anglais : M. Bancroft, M. Clement Scott et M. Stephenson. La veille ils avaient assisté à la représentation de *Dora ;* Bancroft avait acheté le droit de traduction à M. Michaëlis qui, lui-même, l'avait acheté à M. Sardou. Comment en faire une pièce anglaise? Quelqu'un suggéra la question d'Orient qui, en ce moment, soigneusement maniée par Disraeli, soulevait l'amour-propre britannique. Tous les music-halls retentissaient du fameux refrain : *But, by Jingo, if we do...* La trouvaille fut d'intéresser le jingoïsme à l'affaire et de faire collaborer Disraeli avec Sardou. « En arrivant à Amiens pour avaler un bouillon, dit un des trois complices, la pièce était faite. » On sait que, sous le nom de *Diplomacy*, *Dora* a obtenu en Angleterre, un succès encore plus long et encore plus retentissant qu'en France.

Ce n'était là qu'un tour d'adresse et un coup de chance. Voici venir une nouvelle adaptation qui a ce

double avantage d'échapper à la loi et d'élever l'art à un degré supérieur. Elle ne prend plus à l'auteur français qu'une thèse sociale, une situation dramatique, un problème moral. Elle transporte la thèse, la situation, le problème, en pleine vie anglaise, après s'être assurée que la vie anglaise les comporte réellement. Puis, oubliant l'œuvre originale, elle cherche loyalement la solution. Si elle aboutit à un dénouement neuf, à une conclusion opposée, elle s'en réjouit au lieu de s'en effrayer. Dans ce cas, elle s'est prouvé à elle-même son indépendance ; elle sent qu'elle a ouvert le champ à un fécond et suggestif parallèle entre les deux races, les deux arts et les deux morales.

C'est là que nous en sommes : cette forme de l'adaptation est la plus intéressante et la dernière étape à franchir avant l'ère de l'émancipation complète, de l'originalité absolue.

IX

Les trois principaux écrivains dramatiques d'aujourd'hui. — Sydney Grundy; ses débuts. — Adaptations : *The Snowball*, *In Honour Bound*, *A Pair of Spectacles*, *The Bunch of Violets*. — Pièces originales. — Le style de M. Sydney Grundy, son humour, sa morale. — *An old Jew*. — *The new Woman*. — Un talent qui n'a pas dit son dernier mot.

Si vous demandiez à un habitué du théâtre londonien de vous désigner les écrivains les plus populaires, les talents déjà mûrs en qui se résument, à l'heure précise où nous sommes, le présent et l'avenir du drame anglais, je crois pouvoir affirmer que les noms qui viendraient d'abord sur ses lèvres, presque sans une seconde de réflexion, sont ceux d'Arthur Pinero, de H.-A. Jones et de Sydney Grundy. Sans doute il y aurait des dissidences, venant de certains esprits taquins ou excentriques qui ne veulent jamais admirer qu'à rebours et à part non seulement de la foule, mais de l'élite. Le théâtre a ses coteries,

ses chapelles, ou, mieux, ses cryptes, ses idoles inconnues, qu'une douzaine d'initiés encensent avec des rites baroques. Mais nous n'avons pas le loisir d'étudier ces singularités du goût individuel. Un plébiscite des *playgoers* du West-End indiquerait certainement comme les *leaders* du mouvement dramatique contemporain les trois hommes que je viens de nommer.

Ils ont débuté presque en même temps, il y a une vingtaine d'années, un peu plus ou un peu moins. Ils se sont heurtés aux mêmes difficultés. Leur progrès a été lent. Au commencement de leur carrière on voit des tentatives vaines et du labeur perdu ; soit que les occasions leur aient manqué, soit qu'ils n'aient pas trouvé d'abord leur voie, aucun n'a donné sa mesure complète, ni même de réelles promesses dans ses premières œuvres. Ils ont été longtemps des copistes, sans paraître se douter qu'ils valaient mieux que leurs modèles, et c'est à peine s'ils ont eu conscience de leur originalité avant que le public la découvrît. C'est une histoire presque douloureuse que celle de ces autodidactes du monde théâtral, mais elle est très instructive et très humaine. On y voit la volonté entraîner l'intelligence derrière elle, la recherche par le tâtonnement précéder la science, l'effort créer le talent. Et, dans ce voyage ardu, ils ne sont qu'à la moitié du chemin.

Voilà le point commun entre eux. Mais leur tempérament et leur idéal sont différents, et chaque jour ajoute à cette différence. Par lequel commencer? Évidemment par celui qui tient le plus au passé, par celui qui se rattache — beaucoup par ses origines et un peu par ses tendances — à l'école de Robertson et à l'imitation française, par Sydney Grundy.

Si je ne me trompe, sa première pièce date de 1872. De loin en loin, pendant les années qui suivirent, il a fait jouer çà et là un petit acte, et, très souvent, il a dû se contenter d'un théâtre de province. Deux choses l'ont tiré de l'obscurité; un démêlé avec la censure et le succès très vif d'une farce en trois actes, *The Snowball.* Dans le premier cas, il s'agissait d'une adaptation de la *Petite Marquise* qu'il avait écrite en collaboration avec Joseph Mackayers. A mon avis, Épictète et Marc-Aurèle n'ont rien de plus franchement moral que la *Petite Marquise.* C'est, — avec de grandes licences dans le traitement, — la pièce la plus propre à détourner une honnête femme de l'adultère. Par malheur, cette morale est la morale de l'abstention et du dégoût; on n'est apte à la comprendre et à l'appliquer qu'à l'âge où les passions ont perdu de leur feu ou de leur venin. C'est pourquoi, toute fine et toute probante qu'elle soit, elle ne sert à rien qu'au divertissement des philosophes. Le censeur anglais ne vit pas ou ne voulut pas voir

la leçon ; il ne vit que les postures et les expressions, qui l'alarmèrent. Il avait laissé passer la *Petite Marquise* en français dans toute sa liberté originelle ; il lui refusa l'estampille alors qu'elle se présentait fort décemment rhabillée par deux de ses compatriotes. M. Sydney Grundy cria très fort, et peut-être un peu plus fort qu'il ne fallait. Il avait raison, mais on aurait souhaité qu'il eût raison avec moins de colère et de passion. Quoi qu'il en soit, il avait appris son nom à bien des gens qui ne l'oublièrent plus.

The Snowball, c'est *Oscar ou le mari qui trompe sa femme.* L'originalité de M. Sydney Grundy consistait à avoir introduit dans la farce anglaise des qualités que ce genre ne connaissait pas : de l'habileté, du tact, de l'esprit, quelques fragments de comédie et pas un seul calembour. L'auteur tient ses pantins fort adroitement suspendus au bout de ses doigts sans jamais embrouiller leurs ficelles. Mais si, en écoutant ou en lisant *The Snowball*, vous cherchez à y découvrir un seul trait de mœurs ou de caractère qui soit anglais, vous aurez beau guetter, il n'en sortira pas un.

Le succès, très mérité, du *Snowball* a retardé la carrière dramatique de M. Sydney Grundy, parce qu'il l'a condamné à l'adaptation — genre alors si ingrat ! — pendant de longues années. Mais ce temps de misère eut son bon côté, parce qu'il sut le mettre

à profit. Ainsi tel bon peintre, obligé de gagner sa vie en faisant des portraits, considère les bourgeois dont il reproduit les traits comme autant de modèles qui payent au lieu d'être payés. Tout en adaptant, M. Sydney Grundy apprenait de Scribe, de Labiche, de Sardou, la technique et les procédés de son métier. Je ne le suivrai pas dans le détail de ces besognes littéraires dont quelques-unes ont été fort humbles, dont aucune n'a été inutile. Je signalerai seulement trois de ces adaptations où M. Grundy me semble avoir fait œuvre personnelle et très heureusement greffé son propre talent sur le talent d'autrui.

La première en date, *In Honour Bound*, est à la fois une condensation et un commentaire critique de la pièce de Scribe, *une Chaîne*. L'héroïne est une jeune femme que son mari a négligée et qui a cherché des distractions. Jusqu'où est-elle allée dans cette recherche? On ne nous le dit pas et il vaut mieux que nous l'ignorions : ce doute ajoute à l'attrait d'une pièce qui voile, cotoie, sous-entend le drame en gardant les allures de la comédie. Le jeune homme qui a consolé, ou failli consoler la délaissée et qui a eu assez de vertu pour fuir ce bonheur coupable jusqu'au bout du monde, en revient avec un autre amour dans le cœur, et cet amour aboutira à un bel et bon mariage si le tuteur de la jeune fille y consent. Or, — c'est ici que Scribe montre un

bout d'oreille, — ce tuteur et le mari menacé — ou lésé — dans son honneur conjugal ne sont qu'un seul et même personnage, le célèbre avocat sir George Carlyon. C'est lui qui mène l'action, et l'exposition est une sorte de *Cross examination* du coupable faite par lui sous la forme d'un dialogue amical et familier. Que sait sir George? Et où tend-il? Là est l'intérêt. On suit le jeu habile et dangereux de ce mari qui reconstruit son bonheur; on le suit avec d'autant plus de plaisir qu'il ne perd pas un instant son sang-froid, sa bonne grâce et son esprit. Au fond sa politique consiste à compter sur la générosité innée de la femme. Après avoir dépensé des trésors d'ingéniosité et de patience pour prendre lady Carlyon au piège, lorsqu'il tient dans ses mains, la preuve écrite de la faute, il la jette au feu et, au lieu d'écouter la confession qu'on veut lui faire, s'accuse lui-même. D'où un mutuel et discret pardon qui couvre et absout le passé. Ainsi finit ce petit acte, qui court, haletant et souriant, sur l'extrême bord des précipices. C'est de l'essence de drame, habilement distillée.

A Pair of Spectacles est imitée (M. Grundy a la modestie de dire : traduite) des *Petits Oiseaux*, de Labiche et Delacour. On connaît le sujet. C'est la crise de méfiance que traverse, tôt ou tard, tout homme qui a trop cru en la bonté humaine. Il passe de

l'optimisme aveugle à un farouche pessimisme, puis revient à une appréciation plus modérée de l'humanité moyenne ; il se résigne à rencontrer deçà et delà un misérable qui exploite sa charité, beaucoup de cœurs légers qui la reçoivent et l'oublient. Cette théorie indulgente, cette philosophie à mi-côte, s'exprime par un apologue assez gentil, qui explique le titre de Labiche. La future bru du bonhomme le félicite sur le bien qu'il répand autour de lui : — « Vous êtes si bon ! — Mais les hommes sont si ingrats ! — Qu'est-ce que cela fait ? Chaque matin, je donne à manger aux moineaux qui viennent sur ma fenêtre : jamais ils ne m'ont dit merci, et souvent il y en a un, plus pressé que les autres, qui me donne un coup de bec. Cela ne m'empêche pas de recommencer le lendemain. » Au dénouement, il se souvient de cette leçon donnée par l'innocence et s'en fait l'application. Le coup de bec, c'est la tromperie dont il a été victime ; et quant à l'ingratitude des hommes... eh bien c'est entendu, les moineaux ne disent pas merci.

C'est un symbole, ni plus ni moins. Un symbole dans le théâtre de Labiche ! Labiche braconnant par avance sur les terres de celui qui a écrit *Solness le constructeur !* N'est-ce pas un comble ? Un second symbole s'ajoute au premier pour justifier le nom que M. Grundy a donné à la pièce anglaise. En

découvrant que l'humanité n'est point parfaite, Benjamin Goldfinch a, dans sa mauvaise humeur, cassé ses lunettes. Depuis ce moment, il a usé de celles que lui a prêtées son frère Gregory, le misanthrope. Au dénouement, on lui rapporte les siennes, qui reviennent de chez l'opticien ; il les saisit avec joie, et rien n'empêche le spectateur, si cette superstition lui plaît, de s'imaginer que tout ce qui est arrivé tient à ces verres de lunettes. Qui ne devine la pensée de l'auteur? Notre esprit est le prisme qui décompose ou réfracte les objets. Tant que nous les verrons à travers notre instrument de vision intellectuelle, il est probable qu'ils nous apparaîtront toujours tels qu'ils nous ont apparu pour la première fois. La paire de lunettes est en nous: l'expérience les casse, l'illusion les raccommode.

Chez nous, *les Petits Oiseaux* sont un succès de province. A Paris la pièce a produit peu d'effet dans sa nouveauté et, reprise à la Comédie-Française, il y a quelques années, elle a été jugée « enfantine » par la critique. A Londres, au contraire, sous la forme que lui a donnée M. Sydney Grundy, elle a reçu un accueil très brillant, qui s'est renouvelé à la reprise, comme j'ai pu en juger. D'où vient cette différence? De la supériorité du goût parisien? L'explication est douce à notre amour-propre. J'oserai en suggérer une seconde qui s'ajoutera à la première et la rendra

peut-être inutile. C'est que les *Petits Oiseaux* sont un conte bleu et que Labiche n'avait pas le don de ces choses-là. Ses bonnes grosses mains, — je parle au figuré, n'ayant jamais vu l'auteur de *Perrichon* et de la *Grammaire*, — étaient faites pour saisir la réalité comique et la tenir solidement. Mais en ce sujet gracieusement chimérique il fallait la touche littéraire d'un véritable écrivain, comme M. Sydney Grundy, et c'est pourquoi j'incline à croire que la copie vaut mieux que l'original.

La troisième adaptation qui m'a frappé est celle de *Montjoye*. Dès 1877, M. Grundy en présentait au public anglais une première version, sous le titre de *Mammon*. Il dut, en s'aidant des opinions déjà exprimées, faire une critique complète et raisonnée de la pièce avant d'y toucher. Le résultat de ses réflexions fut la suppression d'un caractère qui ne vaut rien, celui du fils de Montjoye, dont la place est dans la famille Benoiton, et l'introduction d'un caractère excellent, celui de Parker, le vieux commis dont tout le monde admire la fidélité et la modestie, et qui, ayant pénétré tous les secrets du patron, thésaurisé dans son cœur obstiné et implacable toutes les amertumes qu'il en a reçues, le suit pas à pas, ramasse sa fortune miette à miette, et se trouve, finalement, le maître de son maître.

Mammon est, certainement, une pièce mieux faite

que *Montjoye*, mais ce n'était pas assez pour M. Sydney Grundy. Plus de seize ans après, il reprenait le même sujet, le soumettait à une critique nouvelle, avec un double objectif qui peut s'exprimer en deux questions: Depuis trente ans comment s'est modifié le type du grand brasseur d'affaires? En quoi le faiseur anglais diffère-t-il de son congénère parisien? On se rappelle la scène où le positiviste Montjoye raille Saladin l'enthousiaste, son ancien camarade de collège, qui est resté pauvre parce qu'il a gardé ses illusions, sa foi en l'humanité? Tout cela c'est le bleu: « J'appelle Bleu tout ce qui n'est pas pratique, tout ce qui n'est pas, en morale, le tien et le mien, en philosophie deux et deux font quatre. Illusions poétiques, préjugés d'enfance, superstitions romanesques, sensibilité maladive, phrases sonores et vides, voilà le royaume du bleu! » Ainsi parlait Montjoye « ou l'homme fort », dans un langage qui semble légèrement suranné. Aujourd'hui, il a changé de rôle avec Saladin. Il est enthousiaste pour entraîner les croyants et les simples; il est le virtuose de la « sensibilité maladive », le Paganini de la « phrase sonore et vide »; il a découvert des mines d'or dans le « royaume du Bleu ». Sa tartufferie est plus sociale que religieuse; comme Piron, il salue le bon Dieu, mais il fait prévenir, en dessous main, les francs maçons que cette politesse ne tire pas à conséquence. Il ne se borne

pas à lancer des actions des ports de Bohême et des obligations à lots du chemin de fer de Paris à la lune : il veut que ces magnifiques affaires servent l'humanité. Le Montjoye moderne est à cheval sur la politique et la bourse, sur l'Évangile et le socialisme; il arrive par le chauvinisme et par la pitié. Transportez-le à Londres et revêtez-le de cette hypocrisie dont nos voisins ont fait un art : vous aurez sir Philip Marchant, le héros du *Bunch of Violets.*

On ne supporterait pas en Angleterre, et je crois que le public français d'aujourd'hui n'accepterait pas davantage ce Montjoye, qui rentre de faire la fête à sept heures du matin, comme un collègien en rupture de « bahut » et qui sacrifie sa grandeur financière, sa réputation et son repos à la moins entraînante des rastaquouères, escortée et aggravée d'un mari du Palais-Royal? J'ai eu l'honneur de connaître personnellement Octave Feuillet. C'était, — j'écris ces mots avec une sympathie profonde, — un délicat, un nerveux, un solitaire. Ces choses, moitié brillantes, moitié grossières, de la vie mondaine et demi-mondaine de 1865, il les peignait de loin et de « chic ». M. Sydney Grundy a éliminé ce Don Juanisme naïf et archaïque. Pour amener la crise nécessaire, il a eu recours à un cas de bigamie. Le moyen n'est pas nouveau et il est quelque peu répugnant, mais je reconnais qu'il donne à la pièce anglaise une solidité

que la pièce française n'a point. Philip Marchant est marié deux fois, Montjoye ne l'était pas même une. « Que dirait le monde s'il savait que vous l'avez fait dîner et danser chez votre maîtresse en la lui présentant comme votre femme ? » L'objection est présentée à Montjoye par sa malheureuse complice et par le public à l'auteur, qui n'y répond pas plus que son héros. Du moins sir Philip Marchant n'a pas commis cette énorme faute. Son second mariage est un crime, soit, mais non une bêtise. Et puis nous n'avons plus cette conversion finale, concession lamentable faite par Feuillet aux spectatrices optimistes d'il y a trente ans. Sir Philip avale le laudanum (ou la strychnine) très bravement, et nous savons que cela se passe ainsi, en tout pays, quand il n'y a plus moyen de payer autrement ses différences avec la morale sociale et avec le code criminel.

Sur un point, M. Sydney Grundy s'est montré encore plus chimérique, encore plus romanesque qu'Octave Feuillet. Je parle de ce petit bouquet de violettes qui donne son nom à la pièce. Sir Philip, ce bigame, ce faussaire, qui a volé ses associés, volé les pauvres, volé sa propre femme, refuse d'échanger l'humble bouquet de deux sous, l'offrande matinale de sa fille contre cinq mille livres qui lui permettraient de lutter vingt-quatre heures de plus et peut-

être — qui sait? — d'échapper à la banqueroute et au suicide. « Ces violettes ne sont pas à vendre ! » crie-t-il d'une voix tonnante, et le public est transporté. Les hommes applaudissent, les femmes pleurent. Par ce seul trait le criminel est racheté, il est absous.

Même dans ses pièces originales, M. Grundy est encore hanté par le souvenir de ses lectures françaises et personne ne songera à lui reprocher d'avoir utilisé çà et là quelques réminiscences, à demi conscientes, qui flottaient entre son imagination et sa mémoire. Ce qui est plus fâcheux, c'est qu'ayant vécu dans notre théâtre une bonne partie de sa vie, il a fini par confondre nos types dramatiques ou comiques avec les figures de la vie réelle. En même temps, comme il est doué d'un sens très vif d'observation railleuse qu'il a exercé autour de lui sur les gens et les choses, il lui est arrivé de produire de singuliers mélanges. Tantôt ce sont les marionnettes de Scribe qui se meuvent dans un décor parfaitement anglais, tantôt ce sont des caractères anglais qui se déroulent dans une intrigue sentimentale fort semblables aux nôtres. Ainsi, dans le *Glass of Fashion*, nous assistons aux ravages que fait la presse de scandales. Un sot enrichi s'est laissé persuader d'acheter la propriété d'une de ces feuilles; le journal calomnie ses meilleurs amis et jusqu'à sa

propre femme. Un peu plus, il serait forcé de s'intenter un procès en diffamation à lui-même. Tout ce piquant chapitre de mœurs, qui sent son terroir, s'enroule autour d'une aventure mélodramatique où l'on escamote les femmes comme des muscades, d'après nos méthodes traditionnelles. M. Grundy a toujours foi en Scribe, qu'il considère avec raison, comme un merveilleux charpentier et il ne voit pas la nécessité du divorce entre l'habileté scénique et la sincérité de l'émotion dramatique. En effet, il n'est pas indispensable qu'une pièce de théâtre soit mal construite pour contenir des sentiments humains, des mœurs vraies. Mais comment faire travailler ensemble la Nature et l'Art à la même œuvre? Là est l'énigme, et beaucoup en sont encore à chercher le secret de cette mystérieuse collaboration.

Dans toute pièce de M. Sydney Grundy, on démêle un élément très vieux, c'est la situation initiale, et un élément très nouveau et très personnel, c'est le traitement, le détail, l'expression, enfin, qui donne du relief aux moindres choses, qui les marque à un sceau particulier et défie la contrefaçon. C'est à l'écrivain que le dramaturge doit ses plus grands succès et c'est aussi l'écrivain qui a couvert la retraite lorsque le dramaturge s'était imprudemment engagé et gravement compromis. Ce talent d'écrire ne

s'épanche point en tirades à effet, en variations brillantes sur un thème social comme chez nos auteurs du second Empire; il se concentre en de courtes répliques qui éclatent, vives et brusques. L'humour coule avec une telle abondance dans l'œuvre de M. Sydney Grundy qu'il remplit jusqu'à ses drames. *A Fool's Paradise*, sombre histoire d'empoisonnement, est tellement saturé de gaieté qu'on rit sans interruption presque jusqu'à la fin, et la coupable le sent si bien qu'elle va rendre sa vilaine âme dans la coulisse pour ne pas troubler notre bonne humeur par le spectacle de son agonie. Dans *The late Mr Castello*, qui vient à peine de quitter l'affiche du *Comedy Theatre*, il n'y a pas la moindre tragédie; rien que les caprices d'une jolie femme qui s'amuse à faire enrager les gens et à prendre les amoureux de tout le monde. L'esprit de l'auteur la suit avec une agilité rare dans cette folle gymnastique où d'autres risqueraient cent fois de se casser le cou. Sous-entendus, contradictions, jalousies, enfantillages, tendresses affectées et tendresses réelles, colères artificielles et colères vraies, nuances, demi-nuances et quarts de nuances, faux mensonges, feintes sur feintes, rien ne déconcerte l'écrivain, rien ne trouve au dépourvu cette langue subtile, légère, moqueuse, émue qui, dans certains moments, fait songer à Marivaux et dans d'autres à Musset.

On entrevoit maintenant pourquoi les pièces de M. Grundy plaisent au public sans désarmer la critique. Le public est entraîné par les grâces du dialogue; la critique s'arrête à discuter l'âge du sujet ou la justesse de la thèse. Une des singularités de M. Grundy, — et c'est, avec son esprit fantasque et son originalité d'écrivain, ma grande raison pour l'aimer, — consiste dans l'étrange contraste que présentent, dans son théâtre, les passions mises en jeu et l'impression produite. Les juges sévères accusent sa morale d'être trop indulgente pour toutes les fautes de l'amour et ils ont peut-être raison. Mais ce dont je suis sûr, c'est qu'on sort de ses pièces dans un excellent état d'esprit, avec une loyale envie de bien agir et d'être heureux en faisant le bonheur des autres. Comment arrange-t-il cela? Il ne l'arrange pas du tout. Il y a au fond de sa nature quelque chose qui jaillit au bon moment, une source d'émotions généreuses et fortifiantes qui nous rafraîchit et nous ranime. Au lieu des mille petites prescriptions étroites où nous emprisonne la morale conventionnelle et machinale, on aperçoit une morale plus large, mais un peu vague, qui évite le mal, non pour observer la loi, mais pour ne pas faire souffrir d'autres créatures humaines.

Dans *Sowing the Wind*, Sydney Grundy a plaidé

la cause des enfants naturels avec une éloquence et une chaleur que Dumas n'aurait pas désavouées. On m'a dit que le troisième acte, lorsqu'il était joué par une bonne actrice, ne manquait jamais son effet et je n'en suis pas surpris. La pièce est bien conduite, touchante ; elle a une sorte de parfum historique, agréable et discret. On dirait qu'elle a été véritablement écrite il y a soixante-dix ans, dans cette Angleterre de 1830 qu'elle met en scène. Mais je citerai *An old Jew* comme le meilleur exemple de ces pièces qui ne satisfont point la morale ordinaire et qui, cependant, laissent l'homme meilleur et plus fort. C'est un drame curieux. Il me sera facile d'en indiquer les défauts, très difficile d'en expliquer le charme. Un homme, trompé par sa femme, au lieu de la démasquer, de la punir, de la chasser du foyer conjugal, se condamne lui-même à l'exil et se laisse à la fois soupçonner de dureté et de trahison. Pourquoi ? Parce que le père peut se passer de ses enfants, la mère ne le peut pas. Restée seule, elle tomberait dans le désespoir ou dans l'infamie; ses enfants seront sa sauvegarde, sa rédemption, sa vertu. Cette conduite de Julius Stern est magnanime; mais s'il lui plaît de s'oublier lui-même, ne devait-il pas, au lieu de songer à la coupable, se préoccuper, avant tout, des innocents ? N'a-t-il pas risqué gros en confiant à la femme adultère l'éducation d'une

vierge? La dangereuse expérience a réussi, et si vous me demandez pourquoi, je vous répondrai que c'est parce que M. Sydney Grundy l'a voulu ainsi. Julius ne s'est trompé que sur un point : sur la faculté d'endurance d'un père privé des caresses de sa fille et de l'amitié de son fils. Il revient donc, il se rapproche de la famille abandonnée; il se tient dans l'ombre, mais près d'eux, à portée de les défendre et de les secourir. Sa fille joue les ingénues dans un théâtre de Londres, et bien que la morale des coulisses soit un peu meilleure de l'autre côté de la Manche que du nôtre, cette jeune fille est exposée à entendre des propositions comme celle d'un certain Burnside, qui lui offre tranquillement, sans émotion, sans amour et sans périphrase, de « se mettre avec lui ». Il est temps que le père se montre. Mais Julius a une façon à lui de veiller sur sa fille : chaque soir il va la voir jouer, et, la pièce finie, rentre se coucher. Quant au jeune homme, il rêve de gloire littéraire, et c'est ici que s'introduit le deuxième sujet, une furieuse satire contre les mœurs du journalisme anglais contemporain, qui se développe parallèlement au drame de la famille Stern. Comment Julius intervient-il en faveur de son fils? D'abord il lui fait cadeau d'une édition rare des *Dramaturges du XVIe siècle*, qu'il semble lui proposer pour modèles (j'ai déjà expliqué pour quelles

raisons je crois le conseil maladroit et inopportun). Le jeune homme a écrit une comédie : sans l'avoir lue, et par conséquent sans savoir s'il encourage une vocation réelle ou imaginaire, Julius achète un théâtre pour faire jouer la pièce, et il achète deux ou trois journaux pour la faire réussir. Ici, il prend des proportions presque fantastiques. Sa tristesse, sa vie errante et mystérieuse, l'autorité de son accent et de son geste, ce don fatal de changer en or tout ce qu'il touche nous indiquent chez l'auteur une intention symbolique et peut-être un troisième sujet. Ce n'est plus « un » juif : c'est « le » juif, et le juif réhabilité, le juif devenant, à son tour, un justicier social. Mais comment s'y prend-il, ce réformateur? En couvrant d'or les coquins. Ce n'est vraiment pas un bon moyen de fermer le marché aux consciences. Et puis, tout cela s'écroule devant une réflexion fort simple. Les journaux qui donnent le succès ne sont pas à vendre, et les journaux qui sont à vendre ne donnent pas le succès.

Je pourrais prolonger ces critiques, mais j'ai, au contraire, presque honte de les avoir écrites, parce qu'elles sont une ingratitude. Si la pièce est, théoriquement, mauvaise, d'où vient qu'on l'écoute, amusé ou ému, sans un moment de fatigue? C'est une pièce sans amour, car on ne peut considérer comme une

scène d'amour la proposition de l'ignoble Burnside. Un acte entier se passe dans le fumoir d'un club; où ne parait même pas l'ombre d'une jupe. Mais on ne veut pas perdre un trait de ce dialogue si franc, si direct, si vivant; on tressaille à certains mots, étrangement profonds ou amèrement éloquents, comme à de soudains éclairs; on sent des âmes vraies à travers ces événements irréels. Et enfin, l'avouerai-je? on s'intéresse de tout son cœur à ce père absurde et touchant, qui a soif du front de sa fille comme l'amant a soif des lèvres de sa maîtresse. Pourquoi cet amour-là n'aurait-il pas son drame et son roman, puisqu'il a ses angoisses, ses sacrifices et ses joies?

La *New Woman*, jouée dans l'automne de 1894, procure les mêmes émotions sans suggérer à l'esprit les mêmes inquiétudes et les mêmes objections. Elle a eu un succès très mérité. Cependant elle prête à quelques critiques. C'est un tableau de mœurs tout moderne, le *dernier cri* en matière de satire sociale qui sert de cadre et de décor à l'action d'un très vieux sujet dramatique. La pièce tient-elle toutes les promesses du titre? J'aperçois trois types épisodiques, dont deux, au moins, sont des caricatures; une doctoresse impudente et solennelle, une sorte de garçon manqué qui fume et porte les cheveux courts, une « flirt » à demi fanée qui est bien plus

occupée à pêcher un mari en eau trouble qu'à réformer la société. Je vois aussi une femme mariée qui s'ennuie chez elle et qui tâche de prendre le mari d'une autre en écrivant, ou en feignant d'écrire un livre avec lui. Mais je n'ai pas de peine à reconnaître en elle l'éternelle chercheuse d'adultère dont notre théâtre a tant abusé. Son cas est compliqué de littérature; c'est l'ancien bas bleu avec une nouvelle reprise. Ainsi nous échappe encore une fois la *New Woman*, ce fantôme obsédant dont tout le monde parle et que si peu ont vu.

Le véritable sujet de la pièce, c'est le coup de folie d'un homme du monde qui épouse une petite fermière élevée à la campagne. J'ai dit tout à l'heure que c'était un vieux sujet, mais il est bon de remarquer qu'on l'abordait d'ordinaire par l'autre bout. C'était pour les auteurs d'une certaine époque, un thème favori que de décrire les origines d'une de ces passions qui nivellent les différences de rang et d'éducation. Ils conduisaient le héros et l'héroïne jusqu'au mariage et c'est le lendemain du mariage, le surlendemain, surtout, qui serait intéressant à connaître. C'est précisément ce que nous montre M. Sydney Grundy, mais sa peinture est-elle exacte, est-elle vraisemblable, est-elle possible ?

Dans la réalité, si pareille chose arrivait, il y aurait de grandes chances pour que la nouvelle mariée,

prise de vertige, dépassât en frivolité celles qui sont nées dans le mondé et qui y ont vécu. Mais cette morale-là serait trop simple et trop vraie pour le théâtre. Ou bien encore cette demi-paysanne se montrerait aussi inférieure au milieu social où elle a été transplantée par la vulgarité de ses sentiments que par celle de ses manières. Ce n'est pas le monde qui la repousserait, c'est elle qui n'y pourrait s'acclimater : de là, pour son mari, la nécessité de la renier ou de se déclasser avec elle. Cette conclusion ne serait pas non plus au goût du parterre : c'est pourquoi M. Grundy a mieux aimé dépenser tout son savoir-faire, son esprit et sa puissance d'émotion à nous faire accepter, après une alternative de réalisme et d'idéalisme, une solution aussi agréable qu'illogique et essentiellement théâtrale. Au second acte, Margery accumule les « gaffes » ; tout le monde se moque d'elle et son mari la déclare « incurable ». Au troisième acte, elle est admirable d'éloquence et de dignité, de tact et de vertu ; tous ceux qui se sont moqués d'elle tombent à ses genoux. Se peut-il qu'elle ait appris tout cela durant l'entr'acte, pendant que l'orchestre jouait une valse ? Elle se réfugie chez son père, qui patoise un peu, juste assez pour être touchant. Elle trait les vaches et cueille des pommes, seules occupations que le théâtre permette à une jolie fermière. Le jeune mari vient la chercher

dans cette retraite et obtient son pardon. Elle ne sera jamais une « dame », mais elle sera, par excellence, une « femme ». Le public m'a paru enchanté de cette conclusion. Une réunion de deux mille snobs ne marchandera jamais ses applaudissements à un auteur dramatique qui flétrit le snobisme.

Un talent sincère qui se complaît dans des données chimériques, un esprit original et tout moderne qui répand sur de vieilles choses un air de jeunesse, un écrivain très adroit à broder sur de légers canevas, mais que son habileté ne soutient plus qu'à demi dans les grands sujets, et qui n'a pas eu encore la bonne fortune d'utiliser tous ses dons à la fois, de se mettre tout entier dans une œuvre capitale, ainsi se présente jusqu'ici M. Sydney Grundy. Mais il n'a pas dit son dernier mot : il peut nous donner demain une vigoureuse comédie, prise en pleine réalité, un drame où frémisse la passion vivante. N'a-t-il pas tout ce qu'il faut : la sensibilité, l'humour, l'expression personnelle, la science du théâtre et la faveur du public [1] ?

1. Ces lignes ont paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 septembre 1895. Moins de trois mois après les Kendal donnaient aux grandes villes de province la primeur d'un drame nouveau de M. Sydney Grundy : *The Greatest of these*. Ils le jouent encore au moment où j'écris. Ce drame, que Londres, sans doute, ne tardera pas à connaître et qui soulèvera peut-être de violentes batailles, est une œuvre de réelle valeur. Ici,

M. Grundy ne s'est plus souvenu de ses modèles français; il a peint la vie anglaise, les caractères anglais avec une liberté, une fidélité, une énergie de pinceau digne de cet Ibsen auquel il ne veut rien devoir. Il a renoncé à être spirituel pour être plus émouvant. Pas une défaillance ni un trait de mauvais goût. La scène qui remplit presque tout le troisième acte est également belle au point de vue psychologique, littéraire et dramatique. Je me permets de renvoyer le lecteur qui voudrait en savoir davantage à mon article des *Débats* du 25 mars 1896.

X

M. Henry-Arthur Jones; ses premières œuvres. — Ses mélodrames. — *Saints and Sinners.* — Les puritains et le théâtre. — Les deux diacres; caractère de Fletcher. — *Judah.* — *The Crusaders;* caractère de Palsam, conclusion de la pièce. — *The Case of rebellious Susan.* — *The Masqueraders.* — Retour au mélodrame. Théories exprimées par M. Jones dans son livre : *The Renascence of the drama.*

Les débuts de Henry-Arthur Jones n'ont pas été moins difficiles que ceux de Sydney Grundy. On n'accepta de lui, d'abord, que des œuvres courtes et légères. La première de ses pièces dont les *playgoers* londoniens se souviennent fut représentée au *Court Theatre* et s'appelait *A clerical Error.* J'ai vu jouer la seconde il y a plus de vingt ans : c'était une idylle en deux petits actes intitulée *An old Master.* Le jeune auteur fut obligé, lui aussi, de demander un asile aux scènes provinciales. Le monde continuait à ne pas vouloir apprendre ce nom, d'ailleurs un

peu banal et qui glisse facilement de la mémoire. Lorsque M. Archer le comprit, en 1882, parmi ses *Dramatists of today*, beaucoup de gens demandaient « qui était M. Jones ».

C'est alors qu'il composa des mélodrames. Il servit sept ans chez Laban et épousa Lia, soutenu par l'espoir d'avoir un jour Rachel. Ce fut son apprentissage. Comme Sydney Grundy avait étudié son métier en adaptant nos auteurs français, Arthur Jones apprit le sien en écrivant de gros drames populaires. C'est là, dans un genre qui donne toute licence à l'imagination, qu'il connut son propre tempérament et développa, pour en faire un meilleur usage, ses facultés poétiques; c'est par ce sentier inattendu qu'il a trouvé la route des émotions shakspeariennes. Ses qualités et ses défauts datent de ce temps.

Le grand succès de *Silver King* rendit à Henry-Arthur Jones sa liberté. Je n'ai ni vu ni lu la pièce, qui n'est point imprimée: c'est, paraît-il, un bon mélodrame. On y voyait, avec des types nouveaux et des coups de théâtre inédits, de la gaieté, de l'observation, une rare franchise de touche, quelques traits vraiment touchants et, çà et là, des éclairs d'imagination et de poésie.

M. Jones crut pouvoir faire un pas de plus et se contenter lui-même après avoir servi les goûts du public. Il écrivit *Saints and Sinners*. Le petit théâtre

de Margate eut la primeur de l'œuvre nouvelle en septembre 1884 : cette fausse première n'avait pour but que d'aguerrir les comédiens et de tâter le public. La pièce passa de là au Vaudeville, où elle tint l'affiche jusqu'au milieu de l'année suivante, très critiquée et très applaudie. Elle est importante non seulement dans la carrière de M. Jones, mais dans l'histoire du théâtre anglais. Elle marque la reprise des hostilités actives dans cette vieille lutte entre les puritains et le drame, qui a commencé en 1580 et qui durera aussi longtemps que dureront la littérature et la civilisation anglaises. Cette lutte avait pris au XIXe siècle un caractère sourd et latent. Accablé sous le mépris des rigoristes, le théâtre n'avait pas osé rendre un seul coup. Soudain il reprenait l'offensive, il portait la guerre dans le camp ennemi. *Saints and Sinners* n'est que le premier d'une série de drames et de comédies où M. Jones a bravement attaqué l'hypocrisie religieuse dans ses représentants les mieux caractérisés. Pour ne pas aller à la Bastille et n'être point confondu avec les « goguenards dangereux » dont parle Boileau, Molière devait faire une distinction entre le vrai et le faux dévôt. L'état des mœurs et des opinions, qui n'a pas changé depuis deux siècles autant qu'on le croit, oblige M. Jones à en faire autant, et il semble que, dans son théâtre, s'il est avec la science

lorsqu'elle confond l'imposture et le charlatanisme, il place encore au-dessus de la science la foi ardente et sincère, ce qu'on pourrait appeler le bon fanatisme. Je ne puis considérer un tel système comme définitif, mais je reconnais que, étant donné la société anglaise actuelle, ce compromis entre l'esprit rétrograde et l'esprit de liberté est tout ce qu'on peut attendre du théâtre. M. Jones a lancé quelques flèches qui portent encore plus loin et qui n'ont pas été lancées au hasard. N'a-t-il pas écrit, dans la hautaine et spirituelle préface qu'il a jetée en tête du *Case of rebellious Susan*, que le théâtre était peut-être destiné à prendre la succession de la chaire qui s'écroule et à enseigner la morale aux moralistes professionnels? En attendant, dès 1885, dans un article publié par la *Nineteenth Century* il revendiquait énergiquement pour le drame le droit de toucher à tout, même aux questions religieuses. Ailleurs, il a nettement affirmé que le théâtre est « un des organes de la vie nationale et un de ses organes essentiels... On ne se figure pas plus l'Angleterre sans théâtre que l'Angleterre sans presse et sans tribune ». Il semble dire, — et cette crânerie ne déplaît pas chez un homme de talent : — « Nous n'avons besoin que de liberté. Déliez-nous les mains; donnez-nous la permission de faire des chefs-d'œuvre, et les chefs-d'œuvre ne se feront pas attendre. »

Ce que M. Jones satirisait dans *Saints and Sinners*, c'était le mercantilisme intimement allié au bigotisme. Ce double état d'âme s'incarne dans Hoggard et Prabble, les deux « diacres » de la congrégation dissidente de Steepleford. Hoggard est un faiseur d'affaires, un tripoteur de bas étage et de petite ville ; Prabble, un paisible épicier. L'un est odieux, l'autre est comique ; mais, au fond, ils représentent le même esprit, à des degrés et sous des aspects différents. Hoggard a parfaitement conscience de sa coquinerie, et il n'y a de sincère en lui que l'orgueil. Il est convaincu qu'il a y une morale à part pour les habiles de sa sorte. Prabble croit, de son côté, que le ministre ne ferait que son devoir en flétrissant du haut de la chaire le magasin coopératif qui ruine son épicerie. « Je soutiens sa chapelle : il doit soutenir mon commerce. » Même à la scène finale, au milieu des tragiques émotions du dénouement, lorsqu'il vient exprimer au ministre expulsé le repentir de sa congrégation ingrate, l'idée fixe reparaît : « Et, vous savez, monsieur Fletcher, je n'insiste pas pour peu que ça vous ennuie, mais si vous pouviez glisser un mot, un seul mot, dimanche, sur le magasin coopératif ! » Ainsi il n'est pas détrompé, il ne le sera jamais. Au fond, cet épicier qui adosse sa boutique à la chapelle raisonne-t-il et agit-il autrement que le Grand Roi lorsqu'il faisait son trône solidaire

le mélodrame, ni dans les situations ni dans les caractères. La noblesse, la nécessité de la confession spontanée, qui inspire la plus belle scène de *Saints and Sinners*, est reprise dans *Judah* avec une grande puissance et devient le principal ressort dramatique. Une jeune fille appelée Washti Dethic a été dressée par son père au rôle de thaumaturge. L'extrême misère, l'extrême jeunesse, la pression morale portée peut-être jusqu'à la terreur, elle a bien des excuses pour avoir embrassé cet affreux métier. Maintenant son intérêt, son orgueil, l'enthousiasme de ses stupides adeptes la condamnent à continuer une imposture dont elle a horreur. Nous la plaignons, et nous savons gré à l'auteur d'avoir détourné tout notre mépris sur le misérable Dethic. Nous ne trouvons pas mauvais qu'une enfant exaltée et nerveuse croie sentir les effets de l'influence miraculeuse. Lorsque Washti est soumise à un jeûne de trois semaines, et que, par la vigilance impitoyable de ses gardiens, ce jeûne menace de devenir trop réel, l'héroïsme de la jeune fille nous touche malgré nous, comme s'il était dépensé pour une meilleure cause. Nous formons le souhait absurde que son père réussise à lui faire passer quelque nourriture, nous sommes pour le miracle contre la science, pour le charlatanisme contre la vérité; ce qui est un comble. Ou plutôt nous nous intéressons à une pauvre

créature humaine en péril, et, sans réfléchir, nous voudrions qu'elle échappât. Que serait-ce si nous étions passionnément amoureux de cette femme! Or c'est le cas de Judah Llewellyn.

Ces deux noms ont leur importance : l'auteur nous fait remarquer la double origine juive et celtique de son héros. Ce dualisme atavique explique sans doute le côté fanatique et le côté impulsif de cette nature, la prédominance de l'instinct religieux en lutte avec les ardeurs passionnées de l'imagination. Judah est doué d'une éloquence brûlante, dont il nous donne le secret par ce simple mot : « Je crois ce que je dis. » Cette foi, qui transporte les incultes, inspire le respect aux hommes du monde et aux hommes de science. On l'écoute, sans sourire, parler des voix qui l'ont appelé la nuit : pour quelques-uns il n'est pas vrai que les voix aient parlé, mais il est vrai pour tous qu'il les a entendues. Aussi son église est-elle trop petite pour contenir les multitudes qui viennent se nourrir ou plutôt s'enivrer de sa parole.

Cet homme va traverser devant nous plusieurs états successifs. D'abord il aime Washti d'un amour humble, extatique, où il semble que l'enthousiasme religieux ait plus de part que la passion humaine. A ses yeux, c'est un être supérieur, privilégié, choisi de Dieu. Il n'ose l'effleurer d'une pensée charnelle ; c'est assez pour lui de baiser le bas de

sa robe. Le hasard fait de lui, certaine nuit, le témoin involontaire des efforts désespérés que tente le père de Washti pour ravitailler la prisonnière. Brusquement, sans transition, sous l'empire de la nécessité qui ne lui donne pas le temps de délibérer, il devient son complice ; il la sauve par un mensonge, et ce mensonge a d'autant plus de poids que personne n'a jamais mis en doute sa véracité. Un auteur vulgaire n'aurait pas manqué de montrer Judah se redressant alors de toute sa hauteur et maudissant celle qu'il a protégée : « Allez, je ne vous connais plus, etc. » Après quoi, il se serait enfui dans la solitude, où il eût été torturé par l'évocation du bonheur perdu. M. Jones a voulu exactement le contraire. Le premier mouvement de Judah est un élan de joie tout humaine. Washti n'est ni un ange, ni une sainte, mais une femme, une créature fragile comme lui et qu'il peut aimer sans sacrilège. C'est plus tard que les remords s'élèvent dans son âme et que cette terrible conscience, orageuse comme la passion, réclame ses droits.

En apparence, ils sont triomphants ; ils vont être unis. La fille de lord Asgarby est guérie parce qu'elle se croit guérie : le monde rend hommage à la puissance miraculeuse de Washti comme à la vertu et à l'éloquence de son fiancé. Que leur manque-t-il ? La paix intérieure, le respect d'eux-mêmes. Dans

quels termes poignants Judah raconte à Washti son agonie intime! Avec quelle imagination de poète ou de dammé il donne une forme et une voix à toutes les terreurs de l'âme puritaine, à ces terreurs qui, pour une bagatelle, une ombre de péché, déchiraient Bunyan, couchaient Cromwell, blême et haletant, sur le plancher de sa chambre! Pourtant l'amour n'est pas sorti de son cœur: mieux vaut encore l'enfer avec elle que le paradis sans elle!

De son côté, le champion de la science, le docteur Jopp, a procédé à une enquête; il est prêt à confondre Dethic et sa fille. Judah, averti de ce qui se prépare, pourrait séparer son sort de celui de Washti : il ne le fait point. Puis, quand Jopp, sur la prière de son vieil ami lord Asgarby, a consenti à épargner Washti, il serait facile à Judah de garder le silence et d'accepter, avec sa femme, les bienfaits dont on persiste à l'accabler. Mais non, il faut qu'il parle, qu'il s'accuse. L'aveu sort avec la violence explosive des forces longtemps comprimées, avec une étrange ivresse d'humiliation et de repentir, impétueux, vibrant, presque triomphal comme une fanfare. A travers l'affreuse, mais passagère épreuve, les deux coupables aperçoivent les divins horizons du paradis retrouvé.

Écoutez-moi! écoutez-moi tous! J'ai menti, j'ai menti! Reprenez mon faux serment, et que la vérité revienne

sur mes lèvres! Que mon cœur retrouve la paix et mes paupières le sommeil! Vous me connaissez tous maintenant pour ce que je suis : que tous ceux qui m'ont honoré et suivi me connaissent comme vous! qu'on ne cache rien! que la vérité soit proclamée à son de trompette par toute la ville! (A lord Asgarby :) Reprenez vos bienfaits : nous n'accepterons rien de votre main, rien, rien! (Il se retourne vers Washti :) C'est fait! (Il lui prend la main :) Maintenant notre chemin s'ouvre droit devant nous et nous pouvons y marcher sans crainte toute notre vie.

C'est l'orgueil de la pénitence, et ce sentiment n'a jamais trouvé un plus fier accent. Déjà, dans *Saints and Sinners*, le vieux Fletcher, en apprenant la honte de sa fille, s'écriait : « Comment pourrai-je relever la tête à présent? » Relever la tête, voilà le premier besoin de l'Anglais! Et, lorsque Letty Fletcher avait, à force d'héroïsme et de dévouement, effacé sa faute, elle ne disait point : « J'ai expié », mais : « J'ai vaincu! » Par de tels mots, je connais que la psychologie artificielle du théâtre va céder la place à une psychologie vraie. Jusqu'ici presque tout ce qui s'est écrit en Angleterre semblait avoir pour but non pas de nous montrer, mais de nous cacher l'âme anglaise. Une nouvelle génération d'écrivains a paru qui la peindra telle qu'elle est et fera sa confession avec la farouche sincérité de Judah.

The Crusaders (2 novembre 1891) est une pièce d'un genre tout différent. Ce n'est pas le développe-

ment d'un caractère aux prises avec une situation : c'est la peinture satirique d'une coterie, d'un groupe, d'un mouvement social. Ces sortes de pièces n'ont qu'un premier acte, une exposition, qui est un brillant défilé de caractères. L'action des *Crusaders* n'est qu'un imbroglio rattaché un peu artificiellement à la donnée satirique et morale : il roule sur une fenêtre ouverte et une porte fermée dont le jeu contraire et simultané risque de mettre en péril la réputation d'une jeune veuve. Par malheur, nous ne prenons pas le moindre intérêt à cette jeune veuve ni aux deux hommes qui l'aiment. L'un n'est rien; l'autre est une pâle réédition de Judah.

Mais ce qui n'est que l'accessoire pour les spectateurs ordinaires constitue pour le critique, pour l'historien du théâtre et des mœurs, la partie capitale de la pièce. Lorsqu'on voudra peindre la société anglaise dans les dernières années du XIXe siècle, on viendra puiser dans ce curieux premier acte ; on y trouvera les éléments confus qui s'agitent et se mêlent, sans se confondre, dans le vague mouvement social de ce temps : l'enthousiasme sans but précis, le dévouement sans objet défini, une croisade qui ne sait ce qu'elle veut ni où elle va et dont pas un seul pèlerin n'arrivera au terme. Il s'agit de la « Réforme de Londres » : un programme qui n'en est pas un à force d'être vaste et complexe. Dans

cette association entrent les jolies femmes qui jouent à la charité et « lavent les pieds des pauvres avec des gants de chevreau » ; les jeunes désœuvrés, pour qui la réforme de Londres est une occasion de flirter comme la comédie de société, les tableaux vivants et les *garden parties* ; les intrigantes qui exploitent la circonstance pour se créer des relations avec « cette bonne duchesse de Launceston » et qui se hissent ainsi dans le monde d'échelon en échelon. L'une d'elles, Mrs Campion Blake, invite un vieil homme d'État à dîner avec une sorte d'apôtre qu'elle définit « un mélange de l'imbécile, de l'ange et du poète, et d'une sincérité épouvantable !... très drôle, d'ailleurs, si on le prend à petites doses ». Après le dîner, une gymnaste américaine fera des exercices dans le salon : « Oh ! ce n'est pas du tout indécent... une fois qu'on s'est remis du premier choc. » Soyez sûrs que le ministre se rendra à l'invitation. Il consent à « réformer Londres », pourvu qu'on ne lui demande pas de rien changer à sa propre vie. Il avoue ne pas posséder d'idéal. — « Pas d'idéal ! répète le chœur en gémissant. — Hélas ! non. Que voulez-vous ? Je suis entré dans la Chambre des communes à vingt-deux ans. »

De qui se moque M. Jones ? De l'idéalisme ou du Parlement ? Des deux, je pense. Pourquoi n'y aurait-il pas une ironie double pour les gens d'esprit,

comme il y a un galimatias double pour les sots?
Dans ce mouvement, il y a des convaincus. C'est d'abord le naïf et croyant Ingarfield, traînant à sa suite Una, l'apôtre en jupon des prisons et des mauvais lieux, la jeune vierge qui ne se plaît qu'à évangéliser les gredins et les prostituées. « Les gredins? mais je les adore! » Ce sont ses agneaux, ses meilleurs amis, ses petits enfants... « Il me semble, remarque lord Burnham, entendant parler de solidarité, de fraternité, d'amour universel, qu'on a déjà dit quelque chose de cela... — Oui, interrompt Ingarfield, c'était en Judée, il y a dix-neuf cents ans. » Mais le type le plus vivant est celui de Palsam. Ce personnage est absolument répulsif. C'est le policier volontaire, le détective par vocation, l'incarnation de l'esprit de délation qui sévit si cruellement dans certaines zones de la société anglaise. Basile, auprès de lui, est un bon garçon, un aimable compagnon. Il emploie des moyens si bas qu'un agent des mœurs rougirait, chez nous, d'y recourir contre une habituée de Saint-Lazare, et c'est contre une femme du monde qu'il les met en usage! Il est tellement insensible à l'honneur que la menace d'un soufflet ne lui fait même pas cligner la paupière. Comment le tolère-t-on? comment le reçoit-on? En France on le jetterait dehors, sans s'inquiéter de ses calomnies, qui ne seraient accueillies que dans les feuilles du

plus bas étage. Ou plutôt, un Palsam véritable et complet, un Palsam sans défauts serait, chez nous, introuvable. En Angleterre il est une réalité et une puissance. Est-il aussi vil qu'il nous paraît et que nous sommes portés d'abord à le croire? Non. Sa conduite semble abjecte; mais considérez, je vous prie, deux choses : la première, c'est qu'il agit sans intérêt personnel; la seconde, qu'il se prive lui-même de toutes les équivoques douceurs de la vie dont il veut priver les autres. Accordez-lui le bénéfice de cette double observation, et peu à peu l'homme vous apparaîtra sous un nouveau jour. L'ascète réhabilitera l'espion; vous serez obligé d'apercevoir une sorte d'héroïsme dans sa lâcheté et d'admirer, en la haïssant, son horrible vertu, qui est peut-être une des cent manières de faire du bien aux hommes malgré eux.

Probablement, M. Jones ne désirait-il pas, avec son Palsam, nous suggérer tant de réflexions; mais, qu'il le veuille ou non, il les suggère, et c'est un mérite qu'il doit garder. C'est, du reste, le caractère de cette satire très franche, très mâle, très généreuse, qu'elle ne bafoue jamais un adversaire sans laisser entrevoir le motif qui justifie, le trait qui rachète, et sans dévoiler ainsi l'homme tout entier.

M. Jones s'est moqué de ceux qui essaient de réformer Londres, et il les a montrés aboutissant à un

piteux échec. Mais il n'a pas prétendu, assurément, que Londres soit bien comme il est et que l'assainissement moral de la grande cité ait cessé d'être un des noirs problèmes qui sollicitent et déroutent la bonne volonté des honnêtes gens. Lui aussi il a indiqué une solution, et c'est la solution vraie : « Pour réformer Londres, il faut d'abord que chacun de nous se réforme lui-même. » Telle est la conclusion de la pièce ; et ce sermon-là vaut mieux que bien d'autres.

A travers les succès et les défaites, la popularité de M. Jones a encore grandi depuis quatre ans. *The Tempter*, il est vrai, a fort effarouché le public. Malgré les splendeurs intelligentes de la mise en scène et les ressources admirables de son talent. M. Tree, qui avait pour la pièce un goût très vif et n'était pas, dit-on, étranger à son enfantement, n'a pu faire partager aux spectateurs sa manière de voir. M. Jones, dans le *Triumph of the Philistines*, a repris sa campagne contre le puritanisme, mais d'une façon moins large et moins vigoureuse que dans ses œuvres précédentes. Le héros et l'héroïne de la comédie n'étaient que des ombres sans consistance, sans relief, et le public n'eût su à quoi se prendre si la pièce n'avait été inopinément ravivée par un personnage épisodique, celui d'une petite drôlesse française, joué en perfection par miss Juliette

Nesville. L'esquisse est brillante et, par moments, profonde. C'est la première fois, si je ne me trompe, qu'un auteur dramatique anglais, introduisant une Française dans son œuvre, met en scène autre chose que des travers extérieurs, des grimaces, des fautes de langue, et qu'il pénètre jusqu'à l'âme, ou du moins jusqu'à cet *habitus animi* qui différencie les nations.

The Case of rebellious Susan est une comédie fort spirituelle. Je n'en connais pas dont le début soit plus vif. Dans sa dédicace ironique à « Mrs Grundy », personnification proverbiale du *cant* des classes moyennes, M. Jones prie la bonne dame de découvrir une morale à sa pièce : « Il doit y en avoir une, chère madame, il doit même y en avoir plusieurs. Il ne s'agit que de chercher. » Je ne sais quel sera le résultat des recherches de Mrs Grundy. J'ai cherché de mon côté, mais dans un esprit différent, et je n'ai rien découvert, si ce n'est que Susan c'est Francillon, avec des variantes qui transforment le caractère et la situation. L'idée de se venger d'un mari infidèle en pratiquant le talion à son égard devait naître d'abord chez une femme anglaise, parce que l'Anglaise a dans le cœur beaucoup plus d'orgueil que d'amour. La douleur de Susan est une douleur sèche. Elle est rageuse, railleuse, vindicative ; elle mène sa petite affaire avec beaucoup de

sang-froid et sans une larme. Jusqu'où pousse-t-elle sa vengeance? A-t-elle été coupable ou seulement imprudente? On n'en sait rien, et, faute de cette donnée, ni Mrs Grundy ni moi ne pourrons résoudre le problème qu'on nous pose. Le mari l'a trompée, l'amant l'oublie, et ce second crime est pire que le premier. Elle revient donc, mais sans enthousiasme, au foyer conjugal. « Oh! s'écrie l'époux repentant, comme je vais vous aimer! — Oui, aimez-moi : j'ai besoin qu'on m'aime! » Mais, à voir les regards affamés qu'il jette sur elle en lui arrachant sa sortie de bal, je crains que nous n'assistions au commencement d'un nouveau malentendu. L'amour qu'on offre à Susan et l'amour qu'elle accepte, qu'elle veut, ne sont pas le même amour. Quiproquo gros de menaces pour l'avenir. C'est le juge de la Cour du Divorce, j'en ai peur, qui prononcera, en dernier ressort, la moralité de l'aventure.

Bien différente est l'héroïne des *Masqueraders* qui, sous les traits de Mrs Patrick Campbell, a fasciné Londres pendant toute la saison de 1894. Dulcie Larondie est d'abord coquette, ambitieuse, étourdie, avide de jouir et de briller; mère, elle adore son enfant; puis l'amour l'entraîne; puis le devoir la réclame et la ressaisit. Elle est le jouet de ses propres émotions et des passions qu'elle soulève autour d'elle. Elle obéit à toutes les voix qui l'appellent;

elle s'abandonne avec une passivité gracieuse et triste à ces courants inconnus, à ces mystérieuses fatalités du dedans et du dehors qui brisent sa force et oppriment sa volonté.

M. Jones avait dit adieu au mélodrame pour écrire *Judah ;* il y est revenu dans les *Masqueraders*, non par épuisement ou par méprise, mais par un revirement d'esprit et un changement de système. Un mari qui joue sa femme à l'écarté, ce ne peut être que du mélodrame, à moins que ce ne soit le plus bas degré de la farce : témoin la *Chambre à deux lits*. Qu'importe à l'auteur des *Masqueraders* si les événements sont invraisemblables et les situations artificielles ! Il n'en a cure, et le public qui l'applaudit ne s'en soucie pas davantage. Ne parlez pas à M. Jones d'une pièce « bien faite » : il semble avoir reconnu que l'architecture du drame compte pour peu de chose et que la science des Scribe et des Sardou est une duperie. Ne lui parlez pas de « réalité » ni de « logique ». Il se défend d'être réaliste comme d'une tare et se moque des gens qui viennent au théâtre pour voir « des silhouettes de réverbères et des maisons de toile peinte, alors qu'ils pourraient, sans rien payer, contempler, fort à l'aise, de vrais réverbères qui ont quatre côtés et de bonnes maisons de briques bâties sur fondations ». La réalité n'est qu'un vaste champ d'études prépara-

toires et un magasin de matériaux. Quant à la logique, elle peut rester chez elle avec les professeurs qui l'enseignent et qui s'en font de bonnes rentes : c'est à eux seuls qu'elle est utile. Pourquoi le drame serait-il logique puisque la vie ne l'est pas ? Un drame doit renfermer quatre éléments principaux, parmi lesquels ne figurent ni la logique, ni la réalité. Ces éléments sont la Beauté, le Mystère, la Passion et l'Imagination. « Le théâtre, — c'est l'absolue conviction de M. Jones, — retourne, en ce moment, vers le côté mystérieux et imaginatif de la nature humaine[1]. »

Que si la critique serre de trop près l'auteur des *Masqueraders*, il se couvre, non sans raison, du grand nom qui vaut dix mille arguments. En effet, il faut le répéter encore, les drames de Shakspeare, sauf quatre ou cinq, sont des mélodrames traversés et vivifiés par des torrents de poésie, illuminés par des éclairs de pensée et, çà et là, adoucis, égayés, humanisés par un coin de vie réelle, saisie au passage,

Aux leçons de Shakspeare M. Jones a joint celles d'Ibsen. Ce sont de grands maîtres, mais il est un âge du talent où nul ne peut plus avoir de maître que soi-même. Je ne sais si les théories développées récemment par M. Jones le conduiront à des œuvres

1. H. A. Jones, *the Renascence of the drama.*

qui fassent oublier *Judah* et *The Crusaders*. Mais, à coup sûr, il traverse une crise, et je ne puis m'empêcher de remarquer que la bâtisse de ses dernières pièces est ruineuse, que la signification en est peu claire et laisse du malaise dans l'esprit. Qu'il sorte ou non de ce nuage, il a déjà joué un grand rôle dans la résurrection du théâtre, et il est le plus Anglais des auteurs dramatiques vivants, celui qui exprime le plus sincèrement et le plus brillamment l'âme de sa génération et de sa race.

XI

Deux portraits. — Arthur Pinero acteur. — Œuvres de jeunesse : *The Squire, Lords and Commons.* — Série de pièces mixtes entre la comédie de mœurs et la farce. — *The Profligate.* Succès de cette pièce, ses défauts. — *Lady Bountiful.* — *The Second Mrs Tanqueray.* — Caractère de Paula. — Mrs Patrick Campbell. — *The Notorious Mrs Ebbsmith.*

Cependant c'est à Arthur Pinero qu'il a été donné d'écrire l'œuvre la plus humaine du théâtre anglais contemporain, celle qui approche le plus de la perfection.

Je n'ai jamais aperçu M. Pinero, mais j'ai vu deux portraits de lui qui m'ont frappé. Dans l'un je crois remarquer la bonhomie rêveuse d'un solitaire qui regarde le monde à distance ; l'autre sent davantage l'homme de salon : le regard est plus vif, le sourire plus malicieux et moins rassurant. Lequel de ces portraits a raison ? Pourquoi n'auraient-ils pas raison tous les deux ? Il y a des aspects dans l'œuvre de

M. Pinero qui répondent à ces états différents d'une âme identique. Les deux physionomies que j'ai à concilier ont un trait commun : elles me montrent l'une et l'autre l'homme qui observe et réfléchit. En effet, il a fallu beaucoup regarder au dedans et autour de soi pour aller, comme l'a fait M. Pinero, des œuvres informes de sa jeunesse, ou même du *Squire* et de *Lords and Commons* à la *Second Mrs Tanqueray*. Sa vie d'écrivain n'a été qu'une longue ascension, retardée par beaucoup d'incidents et d'accidents, mais où l'horizon de l'art s'est élargi à chaque étape. Aujourd'hui il est dans les hautes régions, il touche à la cime.

Tout jeune, il avait senti sa vocation et écrit une pièce, mais il ne savait rien du théâtre. Il l'apprit, comme autrefois les Dion Boucicault, les Byron, les Robertson, en jouant les pièces des autres[1]. Il tint honorablement sa place sur la scène d'Edimbourg, puis vint à Londres où il fut successivement attaché à la troupe d'Irving et à celle des Bancroft. Après avoir fait jouer de petits actes, il s'essaya dans les genres alors en vogue, c'est-à-dire dans la farce, dans le mélodrame et dans la comédie sentimentale. Il adapta aussi quelques pièces françaises, et c'est alors

1. Son début date de 1874. Il avait dix-neuf ans. Il a raconté quelques épisodes qui se rapportent à cette période de sa vie dans une préface humoristique qui vient de paraître en tête du *Theatrical World in 1895* de Wm Archer.

qu'il s'avisa de ce qui manquait à ses premiers maîtres, à Robertson et à ses émules. Une pièce est un corps vivant. Sous la chair on doit trouver les organes et les muscles, un squelette articulé. C'est cette armature osseuse que M. Pinero voulait donner à ses ouvrages dramatiques, et son ambition n'allait peut-être pas plus loin que d'étayer Robertson sur Scribe. Ce qui lui appartenait en propre et ce qu'on remarquait déjà chez lui, c'était un dialogue vif et naturel, dégagé de ces jeux et de ces pointes qui, jusque-là, avaient été tout l'esprit du théâtre. Ce dialogue était le vrai langage de l'action; mais c'est précisément l'action qui était faible dans les premiers ouvrages de M. Pinero.

Le *Squire* était une invraisemblable histoire de bigamie que dénouait le hasard d'une mort inattendue. La pièce plaisait par la peinture de la vie rurale idéalisée. On y sentait la brise des bois, l'odeur des foins. Encore l'auteur avait-il emprunté ce cadre rustique à un joli roman de Hardy : *Far from the madding crowd.*

Lords and Commons, inspiré par un drame suédois, en exagère la romanesque étrangeté. Un grand seigneur vient, sans le savoir, d'épouser une jeune fille de naissance illégitime. Il découvre le fait et la chasse ignominieusement de sa maison. Après quelques années, elle revient auprès de lui sans qu'il la

reconnaisse. Elle a un double but : se faire aimer de son mari sous une forme nouvelle et éveiller ses remords au sujet de l'*autre*, de façon à le torturer par l'opposition des deux sentiments. Finalement, elle l'envoie, le cœur brisé, à un rendez-vous où il doit retrouver sa victime d'autrefois et obtenir son pardon... Lorsque M. Pinero se plaisait à écrire un tel dénouement, qui eût deviné en lui le futur auteur de *Mrs Tanqueray ?*

Mais, à ce moment même, il avait découvert une autre veine qu'il a exploitée pendant plusieurs années avec un succès croissant. C'est un genre mixte qui participe de la farce par l'intrigue et de la comédie de mœurs par les sentiments et le dialogue. Cela se tient, en somme, dans les mêmes régions dramatiques que *Divorçons*, tantôt plus haut et tantôt plus bas : on dirait des caractères de Dumas et d'Augier, tombés par aventure dans un scenario de Labiche. *The Magistrate* est une pièce toute française. Un juge de paix de Londres qui se trouve amené à se cacher sous une table dans un restaurant équivoque, à une heure prohibée, et qui se rencontre, sous cette table, avec sa propre femme, puis qui, à l'acte suivant, échappé par miracle à cette terrible position, se voit sur le point d'avoir à juger cette coupable épouse, qui, bien entendu, n'est coupable que d'apparence, tout cela n'est pas de la vie anglaise ni même de

l'humour anglais. Dans *Dandy Dick* et dans *The Hobby-horse*, je trouve, avec des incidents fantastiques, de fines et curieuses échappées sur la vie de province, la société ecclésiastique, le monde des courses et ceux qui y vivent, y compris un type assez étrange de centauresse, de femme-jockey que M. Pinero n'a certainement pas emprunté à notre répertoire. Il y a vraiment beaucoup de traits brillants, d'ingénieuse invention, de réelle gaieté et aussi d'heureuse prestesse à conduire l'intrigue dans *The Times* et dans le *Cabinet Minister*. J'ai relu plusieurs fois ces deux pièces, et je les trouve amusantes dans leur exagération voulue. Mais quand j'y regarde de tout près, je me demande si la phase de l'évolution sociale que nous traversons est bien celle que raille l'auteur et si ses caricatures ne sont pas en retard d'une ou deux générations. Et il en est toujours ainsi. En matière de satire, c'est le journal qui fraye la route ; le roman y passe après lui ; le théâtre ne vient qu'à une longue distance. Les mœurs qu'il décrit ont souvent cessé d'exister; les types qu'il présente ont déjà disparu ou se sont modifiés. Nous rions d'Egerton Bompas, le marchand de nouveautés, qui veut marier sa fille à un pair d'Angleterre et de Joseph Lebanon, le courtier véreux qui, par l'intermédiaire de sa sœur, la modiste femme du monde, rêve d'être invité à une *shooting party* dans un châ-

teau des Highlands. Mais nous savons bien qu'aujourd'hui les termes de la question sont renversés. Ce sont les pairs d'Angleterre qui recherchent l'alliance de Bompas et, au lieu de trembler devant eux au parlement, il leur impose son programme politique et social, lequel consiste à détourner sur la Terre, qui n'en peut mais, l'orage formé contre le Capital. M. Joseph Lebanon n'accepte pas d'invitations : il en fait. C'est lui qui donne à chasser aux plus nobles fusils du royaume ; il prête sa maison aux « danses » de l'aristocratie, et, s'il n'y paraît pas, c'est par dédain, non par discrétion. Si on le distingue de ses nouveaux camarades, c'est au soin avec lequel il aspire ses *h*, à la pureté de ses principes en matière d'étiquette, de toilette, de livrée, de cheval et de mangeaille. Et puis, s'il faisait des solécismes, on les trouverait charmants. La seule incorrection qu'on ne lui pardonnerait pas, ce serait la faillite, — et il n'a garde !

J'ai donc peur que les comédies de M. Pinero, quoique très agréables, ne fussent déjà un peu vieilles quand elles sont venues au monde. Elles ont beau être vêtues à la dernière mode : elles laissent deviner leur âge, surtout si on les compare à ce premier acte des *Crusaders*, où la satire est si vivante et si moderne !

M. Pinero n'avait pas renoncé au drame, et tous

les amis du théâtre, voyant ses progrès dans la comédie légère, l'attendaient sur ce terrain où il n'avait encore obtenu que des demi-succès. Le 24 avril 1889, le Garrick ouvrit ses portes avec un drame de lui, *The Profligate*. On se promettait merveilles du nouveau théâtre que John Hare avait fait construire pour lui et sa troupe. Comme autrefois l'ouverture du *Prince of Wales*, il fallait que cette première soirée du Garrick fût une date dans l'histoire théâtrale. La critique, vieille et nouvelle, fut enthousiasmée. « Enfin, s'écriait M. Archer, nous tenons une vraie pièce : une pièce qui a des défauts avec un troisième acte qui n'en a pas ! » Il y a, malheureusement, beaucoup à rabattre de ces exclamations triomphales de la première heure. Le *Profligate* est un mélodrame traité avec délicatesse et distinction, mais c'est incontestablement un mélodrame dans tous ses aspects et dans toutes ses parties, y compris le fameux troisième acte ; c'est même un des plus chimériques, un des plus romanesques qui aient été écrits en Angleterre depuis quinze ans.

Qui reconnaîtrai-je pour un caractère anglais ou un type humain ? Sera-ce Hugh Murray, le légiste sentimental qui s'éprend à première vue d'une pensionnaire et enterre cette belle passion au fond de son cœur pour l'en exhumer au plus mauvais moment ? Est-ce Janet, l'ingénue qui s'est donnée sans

amour à un séducteur quadragénaire, et qui, pendant le reste de la pièce, ne cesse d'accomplir des actes de délicatesse, de renoncement, d'abnégation, de véritables tours de force morale? Est-ce l'héroïne du drame, Leslie, une écolière qui s'écrie étourdiment, un quart d'heure avant son mariage : « Je voudrais bien savoir si le monde sera de la même couleur quand je serai la femme de Dunstan Renshaw », et qui, après un mois de tête-à-tête avec son mari, dans une villa près de Florence où l'on voit une fresque de Michel-Ange, sait la vie mieux que nous ne la savons? J'entends l'explication : il a suffi d'un moment pour changer celle-ci, pour instruire celle-là. C'est justement dans cette explication que gît le mélodrame. En psychologie sérieuse, il est difficile de croire aux « moments », aux révélations soudaines, aux crises d'une seconde qui transforment le caractère, annulent la nature et l'éducation.

Que dire du *profligate* lui-même? C'est le libertin traditionnel d'innombrables romans anglais publiés depuis cent cinquante ans, et il n'est pas inconnu de notre ancien boulevard du Crime. On le voit froidement et délibérément cynique, jusqu'au moment où l'amour le touche de sa baguette. C'est là une conception qui a fait son temps. Nous inclinons aujourd'hui à considérer don Juan comme une dupe que les femmes exploitent de la puberté à l'extrême

décrépitude, et qui n'en a jamais pour son argent. Nous nous figurons le vice meilleur enfant au début et moins aisé à convertir quand il est endurci. Nous n'admettons pas volontiers que trente jours de félicité conjugale suffisent pour créer une conscience qui n'existait pas ou pour éveiller une conscience qui a dormi pendant quarante ans. Si la moralité est innée, elle a dû se manifester plus tôt ; si elle est acquise, il lui faut, pour atteindre ce degré de précision et de sensibilité, plus de temps que la durée commune d'une lune de miel.

La situation qui a transporté la critique anglaise est celle-ci : la femme du séducteur a, sans le savoir, recueilli chez elle la victime ; elle veut l'aider à confondre celui qui l'a trahie, et son cœur se brise quand elle voit sur qui tombe le châtiment. Je reconnais que l'approche de cette découverte, conduite avec beaucoup d'habileté, cause une véritable angoisse au spectateur, et que la scène entre le mari et la femme, qui vient ensuite, maintient l'émotion à la même hauteur. Mais par combien de coïncidences invraisemblables a-t-il fallu acheter ce précieux moment ? Le hasard a dû conduire Janet à la gare de Paddington en même temps que Leslie et son frère ; le hasard a dû donner cette même Janet pour demoiselle de compagnie à miss Stonehay, l'amie de pension de Leslie ; il a dirigé le voyage

des Stonehay précisément vers les environs de Florence et vers la villa des Renshaw; il a ménagé l'indisposition de Janet et le départ de Dunstan, pour que les deux femmes pussent s'intéresser et s'attacher l'une à l'autre. Il a voulu que Janet aperçût Dunstan en compagnie de lord Dangars afin que la confusion fût possible entre ces deux hommes, et que ce lord Dangars, qui est l'ami de Dunstan, fût fiancé à Irène Stonehay, qui est l'amie de Leslie. Et malgré toutes ces complaisances du hasard, le bonheur des Renshaw pourrait être sauvé, et ils passeraient sans s'en douter à côté de ce danger terrible, et la fameuse scène ne viendrait jamais si on permettait à Janet de partir comme elle le désire, et comme le bon sens et la pudeur lui en font une loi. Qui l'oblige à rester? Qui lui conseille cet esclandre? C'est Leslie, et je ne peux pas m'empêcher de trouver l'idée fort grossière pour une personne aussi délicate. Ce conseil est appuyé des raisons les moins solides, les plus déraisonnables du monde. On trouverait vingt réponses décisives à ces pitoyables arguments; mais il faut bien que Janet soit convaincue : sans quoi où serait la péripétie de cet « acte sans défauts » ?

Ce qui m'étonne plus encore, ce sont les maladresses inutiles dont l'auteur a surchargé sa pièce. A quoi bon ce *solicitor* vertueux qui nous ennuie et qui se donne des airs importants dans la pièce sans

influer en rien sur la marche de l'action ? Lorsqu'un dernier hasard a mis Leslie au courant de son ridicule amour, qu'a-t-elle besoin de faire voir qu'elle l'a entendu ? Elle ne trouve à lui dire que deux mots : « Bonne nuit ! » Et il lui répond à son tour : « Bonne nuit ! » Cette scène en quatre paroles ne peut être que sublime ou grotesque : j'incline vers la seconde hypothèse.

Si j'avais assisté à l'une des premières représentations du *Profligate*, j'aurais cru voir un talent fourvoyé, tournant le dos au but qu'il faut atteindre, cherchant au delà des confins du réel je ne sais quel larmoyant idéal. Je me serais trompé. M. Pinero est un esprit réfléchi, que ses erreurs instruisent, que ses succès n'aveuglent pas. Alors que l'écho des applaudissements qui avaient salué le *Profligate* à Londres, en province et à l'étranger n'était pas encore éteint, M. Pinero préparait un autre drame, conçu d'une façon différente et même opposée ; un drame en demi-teintes, avec des touches réalistes ; une sorte de roman dialogué. C'était *Lady Bountiful* (7 mars 1891). Cette pièce ne met en jeu aucune vérité d'ordre général, aucun grand intérêt humain. Elle est fort inégale, tour à tour très irritante et très touchante, parce que, des deux femmes qui la remplissent, le malheur veut que l'une ait la sympathie de l'auteur et l'autre la sympathie du public. Mais

Lady Bountiful annonçait, du moins, que l'auteur avait remis le pied sur le terrain de l'observation psychologique.

C'est le 27 mai 1893 que *The second Mrs Tanqueray* a été représenté pour la première fois au Saint-James. Il faut dire, à l'honneur du public anglais, que le succès fut immédiat, universel et durable. Le critique que j'ai déjà cité tant de fois écrivit dans un élan de joie : « Voilà une pièce que Dumas ne rougirait pas de signer ! » Personne n'a qualité pour parler au nom du plus grand de nos écrivains de théâtre ; mais, ces jours derniers, comme je relisais *Mrs Tanqueray*, je me disais que, si le caractère le plus éminent d'Alexandre Dumas est de condenser en mots comiques ou en mots éblouissants la critique du cœur humain, ce don rare se trouve à un degré presque égal dans le chef-d'œuvre d'Arthur Pinero. « Les lacunes, les imperfections de *Mrs Tanqueray*, dit encore M. Archer, sont les imperfections, les lacunes du théâtre. » J'irai plus loin, et je dirai qu'une pièce comme celle-là ajoute au domaine scénique. On y rencontrera des détails très menus, auxquels un jeu serré et intelligent donne le relief suffisant et que, jusqu'ici, on aurait jugés trop petits pour être perçus à la scène, des nuances que le théâtre croyait réservées au roman. *The second Mrs Tanqueray* est, comme *Lady Bountiful*, un

roman joué, mais un roman bien fait. Ses quatre actes en sont les quatre chapitres décisifs, et il est essentiel de remarquer que les deux premiers de ces chapitres sont de pure analyse; mais l'émotion s'y introduit par une progression insensible, et on glisse de la psychologie dans le drame sans s'apercevoir du passage.

Ce n'est pas le vieux, l'éternel sujet de la courtisane amoureuse, mais celui de la femme entretenue qui est élevée à la dignité de femme mariée. Une des habiletés de M. Pinero est d'avoir mis en quelque sorte la passion hors de cause. Évidemment Aubrey Tanqueray est très sensible à l'attrait physique de Paula. Qui n'éprouverait la même impression auprès de cette charmante femme? Mais il s'y mêle un autre sentiment : « Je ne suis, dit-il à son ami Cayley, ni un satyre ni un stoïcien. J'ai pour Mrs Jarman une affection raisonnable. Jusqu'ici elle n'a pas encore rencontré un homme qui ait été bon pour elle : moi, je serai bon pour elle, voilà tout! » Est-il absolument sincère? Son affection est-elle aussi « raisonnable » qu'il lui plaît de l'affirmer? Cayley conserve son idée là-dessus, et nous aussi. On a accusé M. Pinero de ne pas nous avoir appris pour quelle part entre dans le mariage de Tanqueray la philanthropie, la manie rédemptrice, et pour quelle part l'envie d'avoir une très jolie femme à soi tout seul. Mais, après tout,

l'auteur nous devait-il la psychologie de Tanqueray? N'y avait-il pas, de sa part, une preuve de goût esthétique à reculer le mari jusqu'au second plan, à le laisser dans la demi-teinte pour ne pas nuire à l'effet de la figure principale? Ainsi l'a compris l'excellent acteur Alexander qui semblait s'effacer devant sa camarade, bien qu'il soit fort capable de remplir la scène à lui seul, comme il l'a prouvé dans les *Masqueraders* et dans bien d'autres pièces. Notez ce fait: Aubrey Tanqueray, qui est riche et assez jeune pour se donner une maîtresse sans ridicule, pouvait devenir l'amant de Mrs Jarman. S'il a voulu en faire sa femme, c'est, d'abord, pour lui faire plaisir, mais c'est aussi pour satisfaire à un instinct de dévouement et de vertu que je crois authentique. Il est né pour croire aux femmes, non pour être trompé par elles, mais pour se tromper sur elles : ce qui est différent et peut-être pire. Il a commencé par une nonne et finit par une courtisane. La loi de l'oscillation morale veut qu'il aille de l'*iceberg* (c'est ainsi qu'on nous définit la première Mrs Tanqueray) jusqu'au volcan. Comme tous les faibles, il aime à jouer l'homme fort. Avec le bras de Paula passé sous le sien, il est prêt à regarder le monde en face: mais lorsque, la veille de son mariage, elle vient le voir à onze heures du soir, son premier mot est: « Qu'est-ce que va dire votre cocher? » Ce mot éclaire le caractère

jusqu'au fond, et, pour mon compte, je n'en demande pas davantage.

Mais Paula ! quelle figure complexe, et combien vraie dans tous ses aspects ! Comme ce qu'elle dit, — même les bagatelles, — est important et suggestif ! Comme ce qu'elle ne dit pas est heureusement et adroitement passé sous silence ! Et par combien de petites touches fines et justes s'achève peu à peu ce tableau de maître ! C'est une fille, mais avec une élégance de manières qui la poétise, et qui la fait plus voisine d'une Gladys Harvey que d'une Marguerite Gautier. Certaines femmes traversent la boue d'un pas si léger qu'elles n'y enfoncent point, et qu'on devine à peine où elles ont passé à quelques mouchetures sur la pointe de leurs bottines. Un ou deux traits nous dépeignent le décousu de sa vie, la mobilité de ses impressions, la façon à la fois fantasque et passive dont elle laisse le hasard régler ses actions. Elle a oublié de commander son dîner ; le cuisinier, « un animal qui la déteste », a feint de croire que Madame dînait dehors et s'est donné congé. Alors elle s'est habillée en grande toilette, et est venue s'asseoir dans sa salle à manger, les pieds sur les chenêts. Là elle s'est endormie, elle a rêvé et nous raconte son rêve, tout en soupant avec le dessert du dîner d'adieu que Tanqueray vient d'offrir à trois vieux amis. Souper au lieu de dîner,

et souper avec des fruits, cela suggère tout une conception de la vie, et quiconque s'y est longtemps abandonné ne s'habituera plus jamais à l'honnête régularité du rôti conjugal.

Ainsi en tout. Elle a pris un certain ton tantôt brusque, tantôt câlin, une manière artiste, tout un ensemble d'opinions qui ne seront jamais celles d'une femme mariée et qui sont devenues sa vraie nature. Au décousu des actes et des paroles répond une égale incohérence dans les sentiments. Les idées noires succèdent à l'extrême gaieté et s'évanouissent aussi vite. Elle évoque la pensée du suicide ; puis elle éclate de rire en voyant l'expression lugubre qu'elle a appelée sur le visage d'Aubrey. Elle a un air si sérieux pour dire des folies, une façon si folle de dire des choses sérieuses qu'on ne sait que croire ; après chaque mot, on est sous le charme et dans l'inquiétude, et cette impression va toujours grandissant. « C'est une femme vraiment et réellement bonne ! » dira tout à l'heure Tanqueray à son ami. Ce n'est, de sa part, ni une illusion, ni même une exagération. Paula est bonne et loyale : elle n'a rien caché à Aubrey de son passé. Mieux encore, elle a employé cette dernière journée à écrire sa confession générale, avec une minutie et un scrupule où il entre un peu d'enfantillage, un peu de cynisme, et aussi, je pense, quelque héroïsme. Elle soupèse la

lettre en souriant. Il y en a lourd! « Je me demande si la poste prendrait cela pour un penny! » Elle lui dit sans phrase, sans pose, sans tragédie : « Lisez ma lettre, réfléchissez : si demain, à la dernière heure, vous avez changé d'idée, envoyez-moi un mot avant onze heures, et je... je recevrai le coup. » Aubrey jette la lettre au feu, et elle lui saute au cou. Elle lui avoue très franchement qu'elle avait compté là-dessus; ce qui détruirait absolument son petit effet si elle en avait cherché un.

La question a-t-elle jamais été mieux posée? Qu'on se rappelle le *Mariage d'Olympe* : à peine avait-elle dit quatre mots, nous avions reconnu la gueuse insolente et hypocrite. Nous savions qu'elle ne s'acclimaterait jamais dans cette famille de braves gens où le hasard l'avait jetée. Dès lors, où était le problème? Tout le merveilleux esprit d'Augier suffisait à peine à nous faire attendre pendant deux heures le châtiment de la misérable. Paula est sincère; elle a de l'esprit et du cœur; elle vaut les femmes du monde où elle va essayer de prendre sa place. A défaut d'une grande passion, elle éprouve une reconnaissante tendresse pour le galant homme qui veut la réhabiliter; elle est parfaitement décidée à lui être fidèle et à le rendre heureux. Nous souhaitons ardemment qu'elle réussisse : pourquoi ne réussirait-elle pas?

Le second acte nous l'apprend. C'est d'abord que, une fois mariée, Paula s'ennuie. L'usage ne lui permet point de faire les premiers pas et le monde ne vient pas à elle. Elle est comme prisonnière dans sa belle maison de campagne du Surrey. La douce monotonie du *home* l'obsède au sortir de cette vie fiévreuse, dévorante, qu'elle a menée : le repos la fatigue et la tue. Voici sa journée heure par heure : « Le matin, sortie en voiture jusqu'au village, avec le groom, pour donner des ordres aux fournisseurs... Au lunch, vous et Ellean. Dans l'après-midi, lecture : un roman et les journaux. S'il fait beau, seconde sortie en voiture, — mais seulement s'il fait beau ! Le thé : vous et Ellean ! Puis, deux heures de chien et loup. Puis le dîner : vous et Ellean. Alors une partie de bésigue : vous et moi, pendant qu'Ellean lit un livre de piété dans son coin. Je bâille, vous bâillez, Ellean soupire. Trois êtres humains se lèvent : « Bonne nuit ! Bonne nuit ! Bonne nuit ! » *(Elle imite le claquement d'un baiser.)* Dieu vous bénisse !... Oh ! »

Avec l'ami Cayley, elle s'épanche encore plus librement :

« — Voyons, êtes-vous heureuse ? — C'est une vie de chien ! » Carley jette un regard autour de lui. « Mes compliments sur votre niche ! — N'est-ce pas ? » dit-elle ; et elle lui énumère avec amertume

toutes ses splendeurs : « Il y a une terrasse magnifique... d'où on voit Londres. — Londres ! allons donc ! — Moi je le vois... Je vois bien plus loin, je vois Athènes, Alger, la Méditerranée... Oh ! Cayley, vous en souvenez-vous des bons jours d'autrefois, sur le yacht de Peter Jarman ? »

Est-ce qu'elle a cessé d'aimer son mari et d'apprécier le sacrifice qu'il lui a fait ? Non certes. Lorsqu'il lui dit : « Ma pauvre petite, que puis-je faire pour vous ? » elle lui répond : « Rien. Vous avez fait tout ce que vous pouviez faire : vous m'avez épousée. » Elle s'accuse elle-même. Stupide qu'elle était, pourquoi a-t-elle voulu se marier ? Parce que les autres femmes de son milieu social ne l'étaient pas. Cela semblait si beau de loin, ce titre de femme mariée ! Au lieu de chercher à se glisser dans une société qui ne veut pas d'elle, pourquoi ne pas vivre heureuse avec Aubrey parmi son monde à elle où elle n'aurait connu ni les froides avanies, ni l'inexorable uniformité de la vie bourgeoise ?

Mais ce sont là les moindres épreuves de Paula. Il y a une autre femme dans la maison : c'est la fille du premier mariage qui s'était enfermée dans un couvent et qui, au moment même où son père prenait femme, s'est décidée à réclamer sa place au foyer. Cette jeune fille inspire à Paula une double jalousie. Elle lui envie la tendresse qu'Aubrey

lui témoigne ; elle sent que cette tendresse est bien différente de l'amour qu'elle inspire. Puis elle voudrait se faire aimer de l'enfant qui, avertie par un instinct de nature, se dérobe et se refuse à ses caresses. « C'est une honte ! pense-t-elle ; car enfin elle ne sait rien, elle devrait m'aimer ! » Et, oubliant que l'amour ne se commande, ni ne se conseille, ni ne s'implore : « Ordonnez-lui de m'aimer ! » dit-elle à Tanqueray. Cet amour lui ferait tant de bien ! Cela lui ôterait ce je ne sais quoi de malfaisant qui est en elle, ce *mischievous feeling* qui la porte vers quelque folie. Une voisine, ancienne amie de la famille, vient enfin lui faire visite, mais c'est pour enlever en quelque sorte sa belle-fille à sa garde. Que veut-on ? Distraire, marier si l'on peut Ellean, que Paula, évidemment, ne saurait conduire dans la société, et, par ce moyen, préparer des jours plus libres et plus tranquilles au ménage Tanqueray. Mais Paula ne voit là qu'une conspiration formée en dehors d'elle et où son mari a trempé. De là une scène de rage où se déchaîne l'effroyable violence de ce caractère d'enfant gâtée, aigri par une situation fausse. Maintenant nous n'ignorons plus rien de son âme.

Lorsque nous revoyons Ellean au troisième acte, un grand changement s'est opéré en elle. Elle a rencontré en voyage un homme qu'elle aime et qui veut l'épouser. Paula a un élan de joie. Elle a

aperçu l'occasion de jouer son rôle de mère. Elle aidera cet amour, et Ellean l'aimera par reconnaissance. Déjà se fond la glace qui défendait ce cœur de jeune fille. La voici qui avoue ses premiers sentiments de répulsion à celle qui en était l'objet, la voici qui s'excuse et s'accuse. Mais l'homme qui a gagné les affections de l'enfant est un des anciens amants de Paula. Telle est la situation qui remplit les deux derniers actes et qui amène Mrs Tanqueray à faire le sacrifice de sa vie. La circonstance qui place Paula en face d'un homme qu'elle a connu avant son mariage est très vraisemblable; celle qui fait de lui un prétendant à la main de miss Tanqueray est moins naturelle, mais elle est possible, et on aurait mauvaise grâce — après que l'auteur a, par ses rares talents d'analyse, si amplement satisfait, si richement comblé nos curiosités psychologiques—à lui chicaner les moyens d'émouvoir notre sensibilité. Il est démontré pour nous, dès la fin du second acte, que la domestication de la courtisane est un rêve irréalisable, et l'apparition du capitaine Ardale, en amenant la crise à l'état aigu, ne fait que rendre visible, palpable, écrasant l'antagonisme du passé et du présent. Et l'avenir, que serait-il? Il faut que nous le connaissions, car rien n'a été oublié par la sévère logique qui conduit cette pièce et qui se dissimule, sans se cacher

tout à fait, sous la gaieté ou l'émotion. Paula, l'esprit déjà plein de ces pensées de mort qu'elle avait effleurées, en se jouant, au premier acte, répond à son mari, qui lui propose comme remède un lointain exil. Elle voit décroître peu à peu cette beauté, sa seule force, son éternelle excuse; elle se voit en tête à tête avec le cruel et insoluble problème, avec la mémoire cuisante des fautes, avec la conscience du mal fait à elle-même et aux autres. Je n'oublierai jamais cette scène. Comme sa voix vibrait, rauque et désespérée! comme chaque mot entrait dans le cœur et s'y enfonçait! L'actrice avait sa part dans ce grand triomphe et ç'a été une des chances de cette pièce fortunée d'avoir révélé une grande artiste.

Mrs Patrick Campbell est une femme du monde que les circonstances et une vocation hors ligne ont amenée sur la scène. Elle a, dit-on, du sang italien dans les veines : de là, sans doute, cette délicatesse nerveuse, cette morbidesse qui nuance, voile, attendrit, affine son talent comme sa beauté. Elle n'a ni l'originalité, ni la science, ni la voix de Sarah Bernhardt, mais elle possède cette « personnalité magnétique » dont j'ai parlé à propos d'Irving et grâce à laquelle il n'y a pas de mauvais rôles. S'il faut définir cette personnalité, je dirai que le domaine de Mrs Campbell c'est, sinon l'amour coupable, du moins

l'amour dangereux. Cette voix qui a, d'ailleurs, peu de sonorité, de puissance et d'éclat, donne un trouble, une angoisse, étreint le cœur d'une sorte de peur attirante et délicieuse que je nommerai la curiosité de souffrir. On se sent perdu si on l'aime, mais dès qu'on l'a vue il est trop tard pour lutter. Les générations qui croyaient à la volonté humaine, qui demandaient aux héroïnes du théâtre la tendresse ingénue, la coquetterie impertinente ou la passion impérieuse, ne l'auraient pas comprise. Elle est venue à son heure pour bercer notre douloureuse philosophie, pour incarner dans la femme la victime et l'instrument du Destin.

C'est avec la même auxiliaire que M. Pinero a risqué encore une bataille, cette année même, au Garrick. Je n'analyserai point *The notorious Mrs Ebbsmith.* Je reconnais que cette pièce fourmille de traits charmants, que l'élément mélodramatique en a été soigneusement éliminé. Mais je suis aussi forcé de dire que l'auteur a saisi une des graves questions de ce temps, l'émancipation de la femme, sa révolte, à certains égards justifiée, contre le mariage, et que, ce grand sujet, il l'a laissé échapper de ses mains. Agnès Ebbsmith est sur le point de demander à l'amour libre la consolation de ses douleurs et de ses humiliations d'épouse. Elle a repoussé la Bible qu'un ami lui offre comme suprême ressource.

Elle l'a jetée au feu; puis, par un revirement soudain, elle s'élance vers le foyer, plonge son bras dans les flammes, en retire le livre sacré et tombe à genoux. La scène est très belle et Mrs Patrick Campbell, à ce moment, n'a jamais manqué de soulever la salle. La conversion d'Agnès est un dénouement, mais non une solution, à moins que M. Pinero n'ait voulu nous faire entendre que la femme moderne trouvera dans la Bible une réponse à toutes ses inquiétudes et un remède à tous ses maux. La thèse est délicate, et, ne voulant pas discuter, je me tais. J'aime mieux arrêter provisoirement l'histoire de son talent à cette admirable *Mrs Tanqueray* qui pose et résout un problème moral en même temps qu'elle raconte et dénoue un drame domestique.

XII

Ibsen révélé au public anglais par M. Edmund Gosse. — Premières traductions. — Ibsen joué à Londres. Les acteurs et le public. — Batailles de critiques. Encore M. Archer. — Affinité entre le génie norvégien et le génie anglais. — Le réalisme d'Ibsen convient aux Anglais; ses caractères s'adaptent à la vie anglaise. — Les femmes. — Ibsen et M. H.-A. Jones. — Influence présente et future d'Ibsen. — Objections et résistances.

« Aujourd'hui vit à Munich un gentleman norvégien, d'âge mûr, que les habitants de la riante cité voient souvent passer au milieu d'eux. Il regarde tout, et peu de gens le regardent. Il est retiré, contemplatif, pacifique. De temps à autre, il jette à la poste un manuscrit et, quelques jours après, les journaux de Copenhague annoncent la prochaine apparition d'une œuvre nouvelle du grand poète Ibsen. »

C'est par ces lignes caractéristiques que l'Angle-

terre apprit l'existence de l'homme étrange qui exerce aujourd'hui une si grande influence sur l'art, les pensées et la vie morale de l'Europe entière. Il était alors enfermé dans sa petite gloire dano-norvégienne comme ce géant qu'un conte oriental nous montre prisonnier dans une bouteille. Quant à l'auteur de l'article qui le signalait au public anglais, c'était un tout jeune homme, poète subtil et critique délicat, M. Edmund Gosse. Il occupe de notre temps, en littérature, un des premiers rangs parmi ceux qui produisent et qui jugent, mais les vraies bonnes fortunes sont celles de la jeunesse. Dans sa belle carrière d'écrivain, il n'en a pas rencontré une plus précieuse que cette découverte d'Ibsen faite à un âge où, d'ordinaire, on se découvre à peine soi-même.

M. Gosse faisait connaître les œuvres, déjà parues, d'Henrik Ibsen, ses drames historiques et historico-légendaires, ses premières tentatives pour prendre pied dans la réalité moderne. Il montrait une partialité indulgente pour la *Comédie de l'Amour* et la justifiait par des traductions ingénieuses en vers de sa façon. Il condamnait comme une œuvre à demi manquée *Empereur et Galiléen*, bien que sa fidèle et pénétrante analyse ne fît tort à aucune des beautés de la pièce. Mais il rendait pleine justice à la sombre grandeur de *Brand* et à l'éblouissante fantaisie de *Peer Gynt*. En somme, il annonçait un poète et

un satiriste. Il y a longtemps qu'Ibsen a abdiqué le premier de ces titres, et, quant au second, M. Gosse doit le trouver un peu grêle, aujourd'hui, pour un tel homme. Il ne pouvait, en 1873, prévoir le dramaturge réaliste, le réformateur, le psychologue et le symboliste qui se sont successivement déployés devant nous. Mais il donnait, je crois, la note juste, lorsqu'il saluait en Ibsen un « vaste et sinistre génie, une âme pleine de doute, de tristesse, de désir non satisfait. »

Ibsen entra en correspondance avec son jeune critique, comme autrefois, dans des circonstances analogues, Gœthe avec Carlyle. M. Gosse fut informé un des premiers de la crise intérieure qui transformait le talent du poète et qui a servi de point de départ à la série des drames sociaux et psychologiques. « Le drame que je fais en ce moment, écrivait-il, — c'était *les Colonnes de la société*, — donnera au spectateur exactement la même impression que s'il voyait les événements de la vie se dérouler devant lui. » Le théâtre n'était plus qu'une chambre dont on a abattu une paroi pour permettre à deux mille personnes de voir ce qui s'y passe. M. Gosse supplia l'auteur de *Brand* et de *Peer Gyn* de ne pas déserter la poésie, mais Ibsen suivit son destin.

En Angleterre, on commençait à le traduire.

En 1876, Katharine Ray donna une version anglaise d'*Empereur et Galiléen;* trois ans après, la *British Scandinavian Society* imprimait à Gloucester des morceaux choisis d'Ibsen. En 1882, miss H.-F. Lord traduisit la *Maison de Poupée* sous le titre de *Nora* et fit précéder la pièce d'une introduction où elle présentait Ibsen comme le champion des droits de la femme. Les femmes aiment assez à se figurer leurs amis sous une forme concrète. C'est pourquoi Henriette Lord eut soin de les informer que leur défenseur « possède un grand front, des favoris gris, presque pas de lèvres, des petits yeux qui disparaissent presque entièrement derrière ses lunettes, un nez tout à fait septentrional dans son irrégularité; qu'il est très sobre de gestes, et que son calme confine à la froideur. » En 1886, M. Havelock Ellis publia dans les *Camelot Classics* trois pièces d'Ibsen, *les Colonnes de la société*, *les Revenants*, *un Ennemi du peuple*, accompagnées d'une étude d'ensemble où il passait en revue, avec une sympathie évidente pour les idées nouvelles en même temps qu'avec une extrême finesse de sens littéraire, les drames de la série sociale et psychologique. A cette série s'ajoutait en 1888 l'*Ondine*, et M. Gosse rentra en scène pour reprendre les choses où il les avait laissées en 1873. Arrivé alors à la pleine maturité du talent, il offrit en 1889 une analyse et un jugement

sur les drames en prose qu'on peut, à certains égards, considérer comme définitif[1].

C'est dans cette année 1889 qu'a commencé une période nouvelle pour la réputation et l'influence d'Ibsen en Angleterre. On ne se contenta plus de le lire; on s'essaya à le jouer. On le risquait dans des représentations de l'après-midi, ou comme pis-aller, comme fin de saison, quand on n'avait plus rien à gagner ni à perdre, dans un théâtre de second ordre qui allait se fermer ou qui s'entr'ouvrait; un peu plus tard sous les auspices de l'*Independent Theatre*, qui est le « Théâtre libre » de Londres, mais qu'on pourrait appeler, mieux encore, le Théâtre nomade, car il n'a point de *home* à lui et se glisse, comme les vagabonds, dans les maisons inhabitées. On peut dire que, de 1889 à 1893, le drame ibsénien a vécu à Londres en parfait bohémien, ne sachant jamais la veille s'il dînerait ni où il coucherait le lendemain. Pourtant il y avait un beau côté à cette existence précaire : c'est que la préoccupation des shillings et des pence ne s'y mêlait pas un seul instant. Les commerçants ont jugé une entreprise ou un homme quand ils ont dit qu'elle ou qu'il « ne paie pas » : or Ibsen n'a jamais « payé ». Si j'osais ren-

1. E. Gosse, *Northern Studies,* edited by Ernest Rhys; London, Walter Scott.

verser le mot d'Irving que j'ai cité dans un précédent chapitre, je dirais que le succès artistique était de nature d'autant plus fine et rare que l'affaire était plus mauvaise. Peu à peu s'était formée une bande d'acteurs et d'actrices qui se donnaient à cette tâche, interprétaient leur auteur avec foi, passion et courage, prêts à « confesser » Ibsen, à endurer, avec lui et pour lui, non la mort, mais les sifflets. Je citerai M. Waring et miss Robins, et surtout miss Achurch. Le public d'Ibsen se formait en même temps. Il avait pour noyau un petit groupe de fervents de la première heure. Autour d'eux, un grand nombre de curieux hostiles, venus pour blâmer, mais qui se comportaient, en somme, très décemment. Il y avait aussi les curieux naïfs et de bonne foi, qui apportaient à ces soirées émouvantes une âme ouverte et libre de préjugés. Ceux-là s'en retournaient songeurs et parlaient entre eux : « En vérité, je vous le dis, murmurait plus d'un de ces convertis, l'homme que nous avons vu et entendu ce soir est réellement le fils de Shakspeare ! »

C'est dans la presse que se livrèrent les grandes batailles. Bien des critiques perdirent le sang-froid et la politesse, glissèrent sans s'en apercevoir de la moquerie dans la grossièreté. Je ne confonds avec ces excès ni la discussion sérieuse à laquelle, dans des revues ou des conférences, des hommes de talent

ont soumis la philosophie d'Ibsen, ni les joyeuses facéties, comme celles de M. Anstey, qui a donné, dans le *Punch*, un *Ibsen de poche*. Ces parodies n'impliquent, à mon avis, ni le manque d'intelligence, ni le défaut de respect. Je parle de ces attaques furieuses et brutales qui ne tendaient à rien moins qu'à renvoyer Ibsen en Norvège, comme les tailleurs de l'East-End voudraient renvoyer à Hambourg les émigrés allemands qui font baisser le taux des salaires.

M. Archer a été très visé et très maltraité dans ces batailles où il commandait la brave petite phalange ibsénienne; mais il rendait coup pour coup, avec usure, car son tir était infiniment mieux dirigé que celui de ses adversaires. Ainsi que M. Gosse, quinze ans plus tôt, avait révélé Ibsen au monde littéraire, M. Archer l'introduisait dans le monde dramatique.

S'il est entré longtemps après son confrère dans la controverse relative à Ibsen, il n'en faut pas conclure qu'il fût moins bien armé au point de vue des études préalables, ni qu'il soutînt des convictions improvisées. Pour lui aussi, Ibsen était un grand amour de jeunesse. Dès 1873, il savait par cœur, dans l'original, ces scènes admirables de *Brand* qui remuent l'âme jusqu'en son dernier fond. Avant chaque représentation d'une œuvre nouvelle il essayait d'expliquer le monstre et d'habituer le public, par

avance, à le regarder en face, traduisant le symbole en termes très clairs, parlant comme on parle aux enfants, avec une douceur d'autorité, une netteté d'expression et une abondance de développements dont cette intelligence primesautière n'a pas coutume de se soucier. Mais le plus grand service qu'il ait rendu à la cause, ce sont ses traductions, qui sont maintenant dans toutes les mains : non seulement elles font passer en anglais l'intense réalisme du dialogue d'Ibsen, mais elles montrent aux jeunes auteurs comment ils pourront imiter les flexions nouvelles du langage familier et s'approcher ainsi d'un pas plus près de la vie.

M. Archer a été suivi et peut-être dépassé dans son apostolat par des écrivains pleins d'ardeur et de talent. Parmi ces critiques d'avant-garde, il est impossible de ne pas citer celui qui signe *Spectator* dans le *Star* et A. B. W. dans le *Speaker*. Sous ce pseudonyme et à travers ces initiales le public est habitué à reconnaître un de ses favoris, M. Arthur B. Walkley. A ce nom s'ajoute celui de M. G. Bernard Shaw, dont les articles dans la *Saturday Review* ont fait, l'année dernière, beaucoup de bruit et forment une véritable campagne en l'honneur d'Ibsen.

Les directeurs de théâtre, on le devine, craignaient Ibsen comme le feu. M. Tree est le premier d'entre eux qui ait osé tenter l'aventure ; c'est

un esprit curieux et hardi qui accepte les réformes et, au besoin, les provoque. Dès 1891, dans une conférence faite devant le *Playgoers' Club*, il analysait très spirituellement une des pièces les plus frappantes de M. Mœterlinck[1], En 1893 il a donné au Haymarket une pièce d'Ibsen. Le drame qu'il avait choisi, c'est *un Ennemi du peuple.* Il avait supposé, non sans vraisemblance, que la génialité, le courage, l'optimisme invincible de Stockmann ferait la conquête de son public. Je ne pense pas qu'il se soit repenti, puisqu'il a fait, depuis, une tentative analogue avec une pièce de Björnson. Il a donné là un bon exemple à de plus grands que lui, et, à ce propos, j'oserai risquer une question. Est-ce qu'Irving quittera la scène sans s'être mesuré avec un rôle d'Ibsen? Quoi qu'il en soit, les temps sont proches où le drame norvégien « paiera ». Oh! pas comme *Charley's Aunt*, évidemment! Il faut être modeste quand on n'a que du génie. Ibsen peut et doit vivre sans enlever et surtout sans envier un seul spectateur à l'heureux M. Penley.

Maintenant qu'Ibsen est connu en Angleterre, quelle influence exerce-t-il et doit-il exercer dans l'avenir sur la littérature dramatique nationale? Par quelles affinités de race a été préparée cette

1. *On some interesting fallacies of the modern Stage.*

influence! Par quels partis pris religieux, ou philosophiques, ou esthétiques, a-t-elle été contrariée? Sur quoi a-t-elle porté? Sur l'art du dramaturge ou sur les idées dont le drame s'alimente? C'est la dernière grande question que je rencontre sur mon chemin avant de conclure ces études.

Je ne veux pas porter cette question sur le terrain mouvant de l'ethnographie: je m'y perdrais. Je dirai seulement que les Anglais se tournent vers le monde scandinave comme nous nous tournons vers le monde gréco-latin, avec un sentiment de vague tendresse et de filiale curiosité. Si le Teuton est un cousin, le Scandinave est un frère, sinon l'aîné de la famille, du moins celui qui a le mieux gardé les traditions. Aussi est-ce à lui qu'on va les demander quand on veut les rajeunir ou s'en inspirer. N'est-ce pas un fait significatif que M. Gosse et M. Archer, deux des plus brillants esprits de leur génération, possédassent à vingt-cinq ans l'idiome littéraire du Danemark et de la Norvège? N'est-ce pas singulier que les Sagas aient été le fonds commun où le vieux Carlyle a puisé son dernier livre[1] et William Morris l'un de ses plus importants poèmes[2]? Les Sagas, c'est le *commonplace book*, le *livre de raison* où s'est gravée

1. *The Old Kings of Norway*.

2. *Sigurd the Wolsung*, tiré de la *Wolsunga Saga*.

cette âme du Nord, pure de tout mélange méridional et libre de tout servage antique. Pour l'Anglais qui pense et qui rêve, c'est la vraie Bible de sa race.

Précisément parce que le Norseman a incarné dans le monde médiéval le génie teuton à l'état pur, un certain nombre d'enthousiastes ne permettent pas à ses descendants d'exister dans le présent et de se mêler à la vie moderne. Faire de ce petit pays un musée de souvenirs runiques et de ce petit peuple qui s'élance si vigoureusement dans la vie un simple gardien de reliques, c'est plus que du pédantisme : c'est de la cruauté. Croirait-on que ce fut la première objection qu'on fit avant d'admettre Ibsen? L'idée était si curieusement rétrograde et artificielle qu'elle ne devait pas tenir longtemps contre la force du courant. Ces archéologues, fourvoyés dans la critique, se trompaient deux fois : d'abord parce qu'ils méconnaissaient la loi qui impose le mouvement et le progrès à tous les organismes vivants; ensuite, parce qu'ils ne savaient pas reconnaître dans Ibsen, sous le costume moderne et avec les inquiétudes de notre temps, cette âme vaillante, à la fois hautaine et familière, des anciens vikings, aussi hardie devant les énigmes de la pensée qu'autrefois devant les périls de la tempête et de la bataille.

Aussi bien Ibsen, comme avant lui Oehlenschläger, comme Björnson avec lui, a pris son point de départ

dans les Sagas. C'est là que les génies du Nord ont leur racine, comme en une eau calme et profonde; puis ils poussent leur tige vers la lumière et viennent fleurir à la surface. Aujourd'hui encore la Norvège et le Danemark lisent plus volontiers les drames historiques et semi-légendaires d'Ibsen, les *Prétendants*, la *Dame Inger d'Ostraät*, les *Vikings à Helgeland*, que ses œuvres plus récentes; mais, quoi qu'ils en puissent penser eux-mêmes, ainsi que les dévots de la tradition runique, leur personnalité nationale s'est modifiée depuis le XIIe siècle. Plusieurs races ont contribué à la formation de leur caractère, comme à la formation du caractère anglais et, chose remarquable, dans les deux cas les éléments sont presque identiques. Le Finn énergique et vigoureux, le Lapon faible et mystique, le Norseman aux yeux bleus et aux cheveux blonds, nature silencieuse et profonde, pourraient trouver leurs équivalents ou même leurs semblables parmi les ancêtres du peuple britannique. Les circonstances historiques ont été différentes et pourtant analogues. Comme l'Angleterre, la Norvège a eu pour école ou plutôt pour principe plastique l'individualisme religieux et politique. Une indépendance absolue sous une royauté nominale; la liberté de la presse avec l'intolérance religieuse. Pas de noblesse, pas de distinctions sociales. La Norvège est, depuis 1814, à peu près ce qu'eût été l'Angleterre

si l'établissement semi-républicain de Cromwell et la démocratie puritaine avaient duré.

Dans son étrange poème de *Peer Gynt*, Ibsen a voulu représenter le type norvégien, et il l'a fait d'une façon d'autant plus intelligible pour un étranger qu'il a exagéré par moments jusqu'à la caricature les traits saillants de son modèle. Le peuple norvégien a l'imagination pleine de rêveries farouches qui lui semblent aussi réelles que des faits. L'existence solitaire et difficile, au milieu d'une nature gigantesque et ennemie, lui a appris à vivre en lui-même et pour lui-même. Beaucoup d'orgueil, d'ambition et une bonne dose de sagesse pratique. C'est encore son imagination qui le jette dans les voies du négoce maritime et lointain, puisque ce négoce est une des routes ouvertes à l'esprit d'audace et d'aventures. Peer Gynt vend des idoles aux Chinois et des Bibles aux missionnaires : ce second trafic rachète le premier. Deux fois il fait sa fortune et deux fois il la perd, mais il est beau joueur, et quelques jurons le soulagent des plus rudes mécomptes. Lorsque, pour mourir, il retrouve, en guise d'oreiller, le sein fidèle de la femme qu'il a abominablement trahie, il accepte cette dernière bonne fortune comme tout le reste, reconnaissant mais non étonné. La scène la plus bouffonne du drame est une agonie. Le vieille mère de Peer Gynt va

trépasser, et elle est secouée d'une rude peur. Alors son fils la fait souvenir que, quand il était enfant, tous deux jouaient ensemble à la voiture et au cocher. Si l'on faisait encore une partie? Où faut-il vous conduire, mère?... Là-bas, là-haut, chez le bon Dieu... — Clic, clac, on est parti... On arrive à la porte, on se chamaille avec saint Pierre, on lui force la main : il faut bien que la maman de Peer Gynt entre au paradis. La vieille femme éclate d'un rire rauque comme un hoquet; au milieu de ces drôleries, égayée et rassurée, elle franchit le mauvais passage. Aux lecteurs français cette scène peut paraître du guignol macabre : l'humour anglais doit l'accepter sans difficulté de l'humour norvégien. En traçant d'après Peer Gynt l'image d'une race, je croyais peindre l'autre. Le portrait a deux modèles.

Voilà pourquoi Ibsen parle de si près à l'âme anglaise. Il est, pour elle, plus aisé à comprendre et à suivre que ne le fut Carlyle à ses débuts. Le Norvégien cosmopolite est plus intelligible que le paysan écossais à demi germanisé par une trop longue intimité d'esprit avec Gœthe et Jean-Paul.

Personne n'ignore qu'Ibsen a sa méthode artistique, sa façon à lui de construire une pièce, qui diffère sensiblement de la nôtre. Est-elle meilleure ou pire? C'est une question qui ne me regarde pas. Ce qu'il importe de remarquer, c'est que les Anglais, qui ont été pour

nous de détestables élèves, et qui, en cinquante ans, n'ont pu arriver à « apprendre Scribe », ont très vite découvert et imité ce qui pouvait leur convenir dans les procédés d'Ibsen. Pour comprendre ce fait, il faut se rappeler que les Anglais ont horreur de notre réalisme, même mitigé, même « retour d'Amérique ». Leur compatriote George Moore, malgré son talent, qui est incontestable, ne peut le leur faire accepter. On lit ses œuvres avec curiosité, mais sans plaisir. On a vu dans les précédents chapitres que, sur les trois auteurs dominants du drame contemporain, deux tournent résolument le dos au réalisme, l'un par instinct et l'autre par système. Quant au troisième, il ne peut s'y acclimater : son tempérament l'emporte toujours vers la fantaisie et la chimère. Sur ce point l'accord est parfait entre les écrivains et le public. *La Seconde Mrs Tanqueray* est une exception : c'est un compromis entre le système dramatique de l'*Étrangère* et celui d'*Hedda Gabler*. Je crois que le second y prévaut. Ibsen a apporté aux Anglais la forme, le genre et le degré de réalisme qu'ils peuvent supporter.

Ce n'est pas que tout soit accepté sans résistance, même dans ce réalisme d'Ibsen. On regimbe contre la brutalité de certains détails ; d'autres semblent trop menus, presque enfantins. C'est ainsi que les neuf poupées de madame Solness ont fait courir

quelques ricanements à travers les stalles[1]. Dans *Eyolf*, si on laisse prononcer à Alfred Allmers la phrase où il avoue, au milieu du désespoir que lui a causé la mort tragique de son petit garçon, avoir songé à ce qu'il mangerait à dîner, je ne serais pas surpris qu'il y eût, à cet endroit, comme un frisson de protestation. Mais ces moments de mésintelligence entre le dramaturge et les spectateurs sont rares. Shakspeare leur a appris à ne s'étonner de rien, à voir la nature humaine tomber effroyablement bas, après s'être envolée à de vertigineuses hauteurs. Ce qu'ils veulent, c'est de passer rapidement du fait à l'idée et de l'idée au rêve, pour revenir brusquement au fait. L'exacte reproduction de la vie ne leur paraîtra jamais, comme chez nous à certaines époques littéraires, la raison suprême et finale de l'art. Elle ne leur plaît qu'à la condition de les conduire à quelque découverte sur les problèmes de la conduite,

1. Lorsque vint cet épisode, le soir de la première de *Solness le constructeur*, un critique se retourna vers M. Archer : « Nous expliquerez-vous encore ce symbole-là ? — Je ne suis pas sûr, répondit paisiblement M. Archer, que ce soit un symbole. » A ce moment, une dame, assise près d'eux, prit la parole : « Pardonnez-moi, messieurs, de me mêler à votre conversation, mais il n'est peut-être pas inutile que vous sachiez que beaucoup de femmes se trouvent dans le cas de madame Solness. Moi aussi, j'ai gardé à la maison mes poupées d'enfance et je les soigne tendrement. » Qui n'a, également, entendu parler de la collection des poupées de la Reine, conservée à Windsor?

sur les énigmes de la Destinée, sur les obscurités fascinantes de ce monde psychique où nous vivons sans le voir, sur l'en dedans, l'à côté et l'au delà. Il ne faut jamais oublier que le symbolisme n'est pas, parmi ces races, un jeu et une fantaisie, mais un besoin d'origine et de nature que ne peut remplacer l'idolâtrie des formes et des couleurs, comme dans le sensuel et heureux Midi. Non satisfait, ce besoin s'irrite jusqu'à la nostalgie. Le fait traduit ou suggère, suit ou précède la pensée ; sans elle, il n'est rien qu'une enveloppe vide, un vêtement sans corps, une boîte où il n'y a rien. Il sert l'idée et doit rester avec elle dans les rapports de valet à maître. D'où cette formule que je crois vraie malgré son étrangeté : En Angleterre le réalisme sera symbolique, ou il ne sera pas.

Donc, si l'art d'Ibsen peut et doit convenir aux Anglais, c'est parce que cet art se subordonne à l'expression de certaines émotions ou de certaines inquiétudes de l'ordre moral ; c'est aussi que toutes les questions qui préoccupent l'âme du dramaturge sont précisément celles qui agitent et divisent la société anglaise ; qu'enfin le « message » d'Ibsen, pour employer l'expression carlylienne, s'adresse à cette société plus qu'à toute autre.

En ce qui touche proprement la philosophie, prenez pour exemple la théorie de l'atavisme, qui

se montre pour la première fois dans un lugubre épisode de la *Maison de poupée* et qui remplit les *Revenants*, *Rosmersholm* et l'*Ondine* : ne trouve-t-elle pas des spectateurs bien préparés dans les lecteurs de Darwin, d'Herbert Spencer et de Huxley ? Au point de vue social, les plaies qu'Ibsen cautérise au fer rouge sont les ulcères qui rongent l'Angleterre. Cette tyrannie des majorités, cette morale conventionnelle et machinale, qui étouffe toute initiative, cette charité tracassière et dégradante qui s'exerce au profit d'une formule sectaire, l'Angleterre la connaît trop. Le pasteur Rörlund en est l'expression grossièrement impétueuse et fanatique, le pasteur Manders l'expression moutonnière et pusillanime ; l'un incarne l'intolérance, l'autre le respect humain, et l'Angleterre sait bien qu'elle a ses Rörlund et ses Manders. Quand elle voit sur la scène un consul Bernick qui a de grands mots à la bouche, mais dont la fortune est fondée sur des mensonges et qui envoie de braves gens mourir sur un navire voué au naufrage, elle doit songer à ses armateurs philanthropes qu'enrichit l'assurance des « bateaux-cercueils ». Comme elle peut produire un Bernick, en revanche elle n'est pas incapable de produire un Stockmann, ni, par conséquent, de comprendre et d'aimer ce bavard génial, cet enragé de vérité et de vertu, ce don Quichotte, Pangloss qui irait jusqu'au martyre, mais qui préfère

s'arrêter en chemin. Ses ennemis ont cassé ses carreaux : que fait-il? Il fait demander un vitrier. Il ramasse les pierres qu'on lui a lancées, les soupèse, les critique : « Mais ce ne sont que des cailloux : il y en a à peine une ou deux qui soient décentes ! » Il est revenu d'une réunion publique avec son pantalon déchiré, et il en conclut philosophiquement que, « quand on va défendre la justice devant les hommes, il faut bien se garder de mettre sa meilleure culotte ». Si tous ces traits ne sont pas anglais, je ne sais ce que c'est que l'esprit anglais.

Si je passais en revue un à un les types d'Ibsen, je n'aurais aucune peine à montrer avec quelle facilité ils s'adaptent à la vie anglaise. Engstrand, l'homme du peuple, toujours pécheur et toujours pleurant son péché, qui se fait du faux repentir une carrière et un gagne-pain ; Lövborg, ce noble et faible esprit que l'ivrognerie ressaisit pour le rendre à la débauche, et en qui les tentations d'une nuit annulent des années d'effort et de vertu, n'ont besoin ni d'être modifiés ni d'être commentés pour paraître sur les planches d'un théâtre londonien. Mais ce sont surtout les femmes qu'Ibsen semble avoir devinées. Presque toutes les revendications de la femme anglo-saxonne, dont on fait aujourd'hui tant de bruit, sont contenues en germe dans la dernière scène de la *Maison de Poupée*, qui date de 1879. La femme est lasse

d'être une servante ou un jouet pour l'homme ; elle ne veut pas se trouver face à face avec des responsabilités et des devoirs auxquels rien ne l'a préparée ; elle entend vivre sa vie propre d'être raisonnable et pensant. Voilà ce que répètent chaque jour les revues et les tribunes ouvertes à la femme, et par là se prolonge indéfiniment la plainte de Nora.

Il y a plus de quinze ans qu'Ibsen écrivait : « La démocratie peut seule résoudre la question sociale. Mais la société nouvelle devra contenir un élément aristocratique. Non pas l'aristocratie de la naissance, ni celle du coffre-fort, pas même celle de l'intelligence, mais l'aristocratie du caractère, de la volonté, de l'âme. J'attends beaucoup, à ce point de vue, de la femme et de l'ouvrier, et c'est pour assurer leur avènement que je travaillerai toute ma vie. » Je ne sais si cette double promesse a été tenue. Il me semble que le peuple a trouvé en lui un défenseur fantasque et intermittent, les femmes un ami d'une impitoyable clairvoyance. Bonnes ou mauvaises, les traits qu'il leur donne sont communs aux races septentrionales. Cette joie de vivre qui, chez Nora, rejaillit et s'épanche en sympathie bienfaisante, mais qui, chez Régina (des *Revenants*), prend la forme d'une sereine et marmoréenne inconscience qu'aucune pitié n'entame ni n'effleure ; la jalousie et l'orgueil d'Hedda Gabler, qui aime mieux envoyer

un homme à la mort que de le voir repentant, heureux et guéri par l'action d'une autre femme et se décide à mourir elle-même plutôt que de se soumettre au joug ou d'endurer le mépris du monde; le sensualisme, naïvement animal, de Rita Allmers (dans *Eyolf*) qui préfère son mari à son enfant et joue la courtisane pour rallumer un cœur refroidi. pour revendiquer la part d'amour à laquelle elle a droit, voilà des caractères, ou des nuances morales qui se rencontrent au delà de la cinquantième parallèle et au nord du Pas de Calais aussi bien qu'au nord du Sund.

Je n'irai pas jusqu'à dire qu'Ibsen a appris aux dramaturges anglais à connaître les femmes de leur nation, mais il leur en a présenté certains aspects qui étaient restés dans l'ombre, soit que l'intelligence psychologique, soit plutôt que le courage d'esprit, chose si rare, eût manqué jusqu'ici à ceux qui avaient tenté l'entreprise. Ils n'acceptent pas tous Ibsen pour maître; Sydney Grundy, tout en désapprouvant avec énergie les injures dont une certaine fraction de la critique accable Ibsen et ses partisans, a déclaré nettement qu'il n'appartenait point comme disciple à l'auteur de *Solness le constructeur*. Nous le croirons sans peine, et, à défaut de cette déclaration, son œuvre nous l'eût appris. M. Pinero ne me semble avoir accepté aucune des idées d'Ibsen, mais il a dû

méditer sur ses procédés et il n'a certes pas perdu son temps; car si le cerveau qui a conçu *Hedda Gabler* est puissant, la main qui en a disposé les parties et enchaîné les effets est une main habile. Quant à M. Jones, il a suivi à la fois dans Ibsen l'artiste et le penseur. En parlant de ses drames, j'ai omis à dessein l'adaptation qu'il a faite de la *Maison de Poupée* avec la collaboration d'Herman, un Alsacien établi à Londres depuis 1870 et mort il y a trois ans. A certains égards la pièce anglaise est mieux faite que le drame original, en ce qu'elle nous débarrasse du docteur Rauk, qui est un hors-d'œuvre, et des amours de Krogstad avec madame Linden, qui n'ont vraiment pas le sens commun. Mais M. Jones, mal conseillé, j'imagine, par un collaborateur d'esprit timide et banal, a reculé devant la dernière scène, qui peut révolter certains spectateurs, mais qui est toute la pièce. A cette terrible porte qui se referme avec un bruit inexorable, au milieu du silence de la nuit, séparant peut-être pour jamais les deux époux, et laissant Nora chercher sa route au milieu des ténèbres glacées, symbole d'une vie inconnue et hostile, les auteurs de *Breaking a butterfly* avaient substitué un embrassement général. Ils justifiaient ce dénouement optimiste en faisant réaliser au mari l'acte de dévouement que, dans la pièce primitive, Nora avoue avoir espéré de lui. Ibsen ne l'entendait pas

ainsi, et il avait raison. Il faut que Nora attende ce sacrifice, et il faut qu'elle soit déçue. L'homme et la femme gardent ainsi leur caractère : l'un reste dans la logique pratique, l'autre dans la logique romanesque, et, si tout n'est pas bien, tout est vrai dans le plus désuni des ménages possibles.

M. Jones a été beaucoup plus heureux lorsqu'il s'est inspiré d'Ibsen que lorsqu'il l'a traduit. C'est surtout quand il dessine des figures de femmes qu'il me paraît hanté par le souvenir des héroïnes du maître norvégien. On peut dire, d'une manière générale, qu'un souffle d'ibsénisme passe à travers son œuvre depuis sept ou huit ans. Mais son dialogue est trop vif, il cède trop visiblement au plaisir de jouer avec son esprit, il a trop de joie en lui pour être un véritable ibsénien. C'est là en effet que commence le désaccord entre l'auteur d'*Hedda Gabler* et ses admirateurs au delà de la Manche. Les Anglais consentent bien à médire de la vie, mais non à la maudire ; en dépit d'une certaine maussaderie apparente, ils savent jouir de l'existence et ils ne veulent encore s'aventurer qu'en touristes dans ce monde d'Ibsen où, pour quelques coins riants et ensoleillés, pleurent tant de vastes et mornes solitudes où rien ne chante, où rien ne fleurit.

On a dit qu'Ibsen était l'hiver du nord et que Björnson en était le printemps. Ce Björnson est un

homme étrange. L'esprit et le caractère luttent en lui et se sont disputé sa vie comme un champ de bataille. Né pour écrire des idylles, il s'est jeté à corps perdu dans les batailles du journalisme. Il a subi et même recherché mille influences au lieu de se chercher lui-même. Son antagonisme amical avec Ibsen lui a fait plus de tort que de bien. Ce rapprochement l'a fait connaître aux lecteurs de l'Europe occidentale, mais l'a entraîné dans des voies où ses facultés ne le conviaient point et ne l'ont pas soutenu. Par sa foi en l'avenir, son humeur à la fois combative et confiante, il semblait appelé à plaire aux Anglais. Longtemps avant que le nom d'Ibsen eût été prononcé à Londres, on y avait lu *Arne* et *Synnové Solbakken*, deux paysanneries qui peuvent soutenir la comparaison avec *la Mare au Diable* et *la Petite Fadette*, et les romans idéalistes qu'il a publiés depuis dix ans n'ont réussi auprès des compatriotes de l'auteur qu'après avoir fait fortune en Angleterre. Mais ses drames font, jusqu'à présent, assez médiocre figure sur la scène anglaise, et il ne partage que dans une mesure infinitésimale les sympathies et les inimitiés soulevées par son illustre rival.

Lorsque Ibsen attaque les puritains et les hypocrites, ceux qui passent en détournant la tête devant la porte d'un théâtre, on ne craint pas de l'applau-

dir et de l'imiter. Mais quand il ébranle tout l'édifice social et parle de remettre en question les idées et les habitudes sur lesquelles cet édifice repose, le théâtre hésite à le suivre, car il sent qu'une partie de sa clientèle, et la meilleure, celle qui lui a toujours été fidèle, va s'irriter ou s'effrayer. Le théâtre est réactionnaire et sait fort bien pourquoi : il a des raisons commerciales pour se ranger du côté du privilège et de la tradition contre le changement et le progrès. Il est du parti de ceux qui ont de l'argent en poche et qui veulent s'amuser, car ce sont précisément ceux-là qu'il invite et reçoit chez lui.

Or, ils se plaignent très haut lorsque, venus pour pleurer ou pour rire, on les force à penser, lorsqu'un certain homme, qu'on ne peut pas ne point écouter, leur parle de leurs droits et de leurs devoirs, de la vie, de la mort, de leurs pensées les plus secrètes, de ce qu'ils voudraient oublier ou ignorer, et tout cela avec une liberté, une autorité, une profondeur que le théâtre ne connaissait pas encore et que la chaire ne connaît plus. De là ce brouhaha de surprises, de colères, de moqueries qui s'élèvent autour d'Ibsen et de ses adeptes. Mais on se blase sur tout, on s'habitue à tout, même à être insulté, et on finit par y prendre plaisir. C'est un des amusements de la décadence. Peut-être verrons-nous les adversaires d'Ibsen, fascinés par son génie, suivre sa barque,

comme les rats suivent celle de la vieille charmeuse, dans *Eyolf*, et se noyer au son de sa flûte[1].

1. J'aurais voulu déterminer l'influence que peut exercer sur le mouvement dramatique en Angleterre le théâtre allemand contemporain, mais je ne trouve aucune trace appréciable de cette influence sur les œuvres et sur les idées. Un seul ouvrage de Sudermann a été traduit jusqu'à présent : encore est-ce d'Amérique que vient cette traduction. On a essayé, l'année dernière, d'établir à Londres un *Deutsches Theater* permanent; on y a représenté les ouvrages de Freytag, de Sudermann, de Hauptmann, d'Otto Hartleben, de Max Halbe et de Blumenthal. J'ignore si cette tentative, faite dans des conditions modestes et même assez mesquines, sera renouvelée. La critique a suivi ces représentations, mais le grand public ne semble pas y avoir donné beaucoup d'attention.

XIII

Oscar Wilde. — G.-R. Sims. — R.-C. Carton. — Haddon Chambers. — *Independent Theatre* et représentations de l'après-midi. — Le théâtre de demain. — Résumé des progrès accomplis. — Le public. Les artistes. — Acteurs-directeurs — Raisons qui ont forcé à naître le drame anglais contemporain. — Disparition des causes qui l'empêchaient d'être moderne et national. — Conclusion.

J'ai raconté les origines du mouvement dramatique contemporain, indiqué les influences du dedans et du dehors qui le modifient, le stimulent ou l'entravent, analysé, parmi les œuvres déjà produites, celles qui me semblent les plus caractéristiques. Que me reste-t-il à faire, sinon de monter en quelque sorte sur une tour et de voir ce qui vient à l'horizon, d pressentir, si je puis, ce que sera le théâtre de demain?

Si j'avais écrit ces études quelques mois plus tôt, j'aurais été obligé, que cela me plût ou non, de placer

ici en évidence le nom d'Oscar Wilde. Son œuvre, très importante lorsqu'on la considérait comme un début, perd de son intérêt si la déchéance morale et sociale qui a frappé l'auteur clôt irrévocablement, comme beaucoup de personnes le pensent, sa carrière dramatique. Je voudrais passer tout à fait sous silence M. Wilde, car j'ai une égale répugnance à le louer ou à le blâmer. Ce que je tiendrais surtout à éviter, ce serait le trop facile mérite de découvrir dans ses pièces le manque de moralité, l'absence d'une âme. Je retrouve dans mes notes, écrites en rentrant du Haymarket, où j'avais vu jouer *The ideal Husband* : « Le malheur de cet écrivain est de ne pas savoir ce qui se passe dans le cœur des honnêtes gens. » C'est sur ce point que j'aurais alors insisté, et j'aurais justifié mon impression par une analyse de la pièce et des énormités qui y fourmillent. Mais à quoi bon, maintenant? M. Wilde n'avait pas seulement le courage de son scepticisme, ce qui est une sorte de vertu : il avait l'orgueil de son nihilisme, ce qui est un état d'esprit dangereux et malsain. « La pensée est destructive, dit un de ses personnages, lord Illingworth, dans *A Woman of no importance :* dès qu'on pense, tout s'évanouit. » Voilà avec quelle philosophie M. Wilde a tenté d'éblouir et d'effrayer. Elle risque de se trouver cruellement juste si on l'applique à ses

œuvres ; lorsqu'on s'arrête et qu'on réfléchit à ce qu'elles contiennent, il n'en reste rien.

Mais j'ai beau essayer de séparer les ouvrages dramatiques de M. Wilde et sa personnalité, je ne puis y réussir. Il les a trop fortement liés ensemble, trop irrémédiablement solidarisés, en faisant de ses opinions la préface nécessaire ou la conclusion obligée de ses pièces de théâtre. Son système dramatique, si on peut l'appeler ainsi, est fondé sur le mépris qu'il professait pour le public et pour l'art théâtral, en même temps que sur le culte qu'il rendait à son propre génie. Ses pièces sont un compromis entre ces deux sentiments. Que demandent les imbéciles qui remplissent une salle de spectacle ? Des coups de théâtre, des situations qui se retournent, des caractères qui se transforment, la vie envisagée comme une partie de cartes où A gagne la première manche, B la seconde, et où la troisième manche décide ; des lettres qui se trompent d'adresse, des secrets enfouis depuis vingt ans et qui sortent de terre à un signal donné, des gens cachés derrière des portes pour entendre les choses qu'on veut leur cacher. Quoi encore ? Des paroles plus grandes que nature, des délicatesses impossibles, des coquineries invraisemblables, des dévouements que tout le monde applaudit et dont personne n'est capable. M. Wilde se considérait comme fort adroit à manufacturer ce

genre d'émotions et à manœuvrer les ficelles dramatiques. Après avoir travaillé ainsi pour la canaille, il se dédommageait en s'offrant, à lui et à ses amis, le régal de son esprit, qu'il jugeait de qualité supérieure. Cet esprit, que M. Archer qualifie de « pyrotechnique », consiste à greffer des paradoxes sur des proverbes, à mettre les pieds en l'air et la tête en bas à tous les axiomes du sens commun. Quelquefois on rit de ces mots, et on s'aperçoit qu'ils ne signifient rien, ou fort peu de chose. Au mieux, ils expriment une philosophie dure et sèche, un pessimisme méphistophélique dont une expression élégante et nettement découpée déguise mal la vulgarité, j'allais dire la vétusté, car, le pessimisme n'est pas chose nouvelle. Quand cet esprit est sur les lèvres de lord Illingworth, le libertin, on l'accepte comme un des traits essentiels du personnage. Mais lorsque M. Wilde est obligé, comme dans *The ideal Husband*, d'introduire des caractères inutiles qui n'ont d'autre emploi que d'embraser ses fusées et ses chandelles romaines, quand l'action est arrêtée et que les acteurs du drame, les bras croisés, n'ont qu'à regarder passer l'esprit de M. Wilde, l'impression des spectateurs n'est pas tout à fait celle que l'auteur eût attendue. Chaque jour ce malentendu entre l'écrivain et son public se fût accusé ; M. Wilde eût appris à ses dépens que la première qualité pour faire du théâtre c'est de croire

au théâtre. A moins d'une radicale transformation, ce talent était frappé d'impuissance et touchait à un déclin prématuré.

En tout cas, ce n'est pas lui, assurément, qui eût renouvelé le théâtre. Il l'eût plutôt ramené dans les vieilles ornières où le drame s'est tant de fois embourbé, et d'où Ibsen l'a tiré : l'exagération des sentiments et l'abus du mot à effet. C'est à des hommes d'un tout autre tempérament qu'appartient l'avenir de la scène. Il y a un groupe d'écrivains qui se tiennent sur les confins du drame et du mélodrame, tiraillés entre l'ambition littéraire et le désir, très naturel, de gagner de l'argent. Que feront-ils? Seront-ils des ouvriers ou des artistes? descendront-ils vers le métier? s'élèveront-ils vers l'art? Il en est plusieurs que sir Augustus Harris a dévorés et qu'il ne nous rendra pas.

Je me rappelle les espérances que donnait M. Buchanan. Mais à force d'espérer... Oronte lui dira le reste. Le cas de M. G.-R. Sims est différent. Celui-là n'a pas eu à apostasier; il est resté ce qu'il était, il a donné ce qu'il devait donner. Conteur, journaliste ou dramaturge, c'est un improvisateur qui ne vise pas très haut, mais qui joint au don d'observer une sorte d'imagination et d'humour populaire, avec une touche de zolaïsme. Par-dessus tout, il est cockney et rien de ce qui est cockney ne lui est étranger. Le

seul drame de ce temps où l'on sente vraiment, comme dirait le maître de Médan, l'odeur de l'East End, c'est *The Lights of London*, et c'est sans doute pour cela que tous les directeurs de Londres, l'un après l'autre, l'ont poliment rendu à M. Sims « avec leurs remerciements ». *The Lights of London* a, cependant, fini par être joué et a obtenu un énorme succès, mais ç'a été un succès sans lendemain. Ce n'est pas, comme on l'a vu, vers le réalisme que s'oriente le drame anglais.

Qui prendra la tête parmi les jeunes? Qui nous écrira demain des *Judah* et des *Mrs Tanqueray?* Sera-ce M. Louis Parker, M. Malcolm Watson, M. J.-M. Barric? Sera-ce M. Carton, l'auteur de *Liberty hall*, un des succès de l'année 1893, et du *Squire of Dames*, adaptation ou plutôt traduction abrégée de l'*Ami des femmes*, qui, au moment où ces lignes s'impriment, attire encore la foule au Critérion. Jusqu'à présent, M. Carton est un habile homme et un homme d'esprit; ce n'est ni un observateur ni un inventeur. Mais il peut demain se montrer l'un et l'autre.

Sera-ce M. Haddon Chambers qui est déjà connu à Paris puisqu'un de ses ouvrages, *The Fatal Card*, a passé le détroit? Depuis, il a donné au Haymarket (novembre 1894) une pièce intitulée *John-a-Dreams*, où Mrs Patrick Campbell et M. Tree unissaient leur

talent. Ce n'est pas une bonne pièce, mais c'est une pièce où se peignent très bien les tendances du drame nouveau. Je me rappelle une scène extrêmement simple dont l'émotion sobre et contenue contraste singulièrement avec les grandes phrases qu'une telle situation n'eût pas manqué d'inspirer à un auteur d'il y a vingt-cinq ans. Kate Cloud aime Harold Wynn et est aimée de lui. Avant de consentir à l'épouser, elle se fait présenter au père du jeune homme, qui est un clergyman vivant à la campagne : « Vous ne me connaissez pas, monsieur ; moi, je vous connais. Vous êtes venu prêcher il y a dix ans au village de***. J'étais alors chez Mrs Withers. — Oh ! c'est une excellente femme !... Mais comme c'est étrange qu'elle ne m'ait pas fait faire votre connaissance ! — Non, il n'y a là rien d'étrange... Vous vous rappelez de quelle œuvre elle s'occupait. — La réhabilitation des filles déchues. — Précisément. — Et, sans doute, vous... vous l'aidiez ? — Non, répond Kate d'une voix grave, tremblante, pleine de larmes, c'est elle qui m'a aidée... » Elle raconte, ou plutôt elle laisse deviner la triste, l'éternelle histoire : « On est venu à mon secours, mais personne n'était venu au secours de ma mère... Elle m'avait nourrie et vêtue quand j'étais petite : à mon tour, je l'ai vêtue et nourrie... » Puis ce sont les années d'effort, l'apprentissage tardif par lequel elle est devenue une

honnête femme, une pure et vaillante artiste. « Maintenant, monsieur, si un homme de cœur, instruit de mon passé, voulait m'épouser, aurais-je le droit d'accepter ? — Certes oui, mon enfant, répond le vieillard. — Vous seriez de cet avis, même si cet homme était un de vos égaux... un de vos amis... si c'était... votre fils ? » Le père d'Harold a un mouvement d'horreur et d'angoisse, de recul physique et d'inexprimable désarroi. Puis il balbutie, cherche à se ressaisir, veut appeler à son aide les indulgences du divin livre qu'il a eu toute sa vie sur les lèvres et qu'il croit avoir dans le cœur. Mais Kate ne lui en laissera pas le temps. Un geste a décidé de sa vie ; elle s'en tient à cette instinctive révolte du préjugé social qui est devenu une seconde nature, une seconde conscience, jusqu'à effacer l'idée de pardon chez celui qui en est l'interprète et le messager.

Le titre de la pièce ne ment point, l'action est traversée et comme imprégnée, baignée de rêverie. M. Haddon Chambers ose rêver au théâtre et le public m'a paru d'humeur à lui tenir compagnie. Qu'on vienne au théâtre pour rêver, la chose paraîtra peut-être incroyable à beaucoup de Parisiens. Mais il faut se rappeler encore une fois que l'âme anglaise a des besoins et, jusqu'à un certain point, des organes littéraires différents des nôtres. Il faut aussi, au lieu de nos salles violemment éclairées où le spectacle

est souvent dans les loges et au balcon encore plus que sur la scène, s'imaginer ces salles londoniennes, plongées dans une demi-obscurité qui aide et invite à l'oubli de soi-même et des conditions ordinaires de la vie. La scène apparaît comme une rayonnante vision. Les figures plates et moroses des musiciens ne viennent plus s'interposer entre l'œil et le décor. C'est à peine si un léger cliquetis de bracelet, un suave bruissement de satin, l'odeur faible et subtile d'une rose, la respiration un peu pressée d'une voisine émue, rappellent, par échappées, la présence d'autres êtres humains. Peut-être est-ce l'endroit du monde où l'on perd le mieux le sentiment du réel, où l'on est le plus disposé à souhaiter l'invraisemblable et à aimer l'impossible.

Après les auteurs que j'ai nommés, il y en a d'autres, et d'autres encore, dont le public ne sait pas bien les noms et dont les manuscrits sont reçus avec quelque défiance par les directeurs. L'*Independent Theatre* leur a fourni une occasion de se produire, mais ce théâtre lui-même a clos sa carrière, devenue difficile, et rien n'annonce qu'il doive revivre. Restent les représentations de l'après-midi, dans les grands théâtres qui prêtent leurs planches, d'une manière plus ou moins désintéressée, à ces tentatives éphémères où l'on voit souvent des acteurs débutants interpréter un auteur inconnu devant le

plus étrange des publics. La salle est pleine d'amis... à moins qu'elle ne soit absolument vide. Un certain nombre de patients amateurs suivent ces représentations d'essai, soutenus par l'espoir de découvrir les premiers un talent en formation, une nouvelle formule artistique ; ils n'y ont guère rencontré, jusqu'à présent, que la gaucherie qui tâtonne et s'essaie ou l'excentricité voulue qui cherche à étonner.

Ceux qui m'ont suivi dans cette longue étude et qui ont vu se déployer, dans ses phases successives, l'évolution du drame anglais, ont pu constater les progrès déjà accomplis depuis trente ans. C'est d'abord un progrès dans le goût public. La démocratie a fait son éducation ; elle a, si je puis dire, « déposé », et la lie est tombée au fond. Trois classes de spectateurs se sont peu à peu formées par sélection. Les *music-halls* ont assuré une pâture au plaisir des yeux ; le mélodrame et la farce ont attiré et gardé une masse énorme de clients ; le drame littéraire et la haute comédie ont eu leurs maisons propres où l'on n'est venu chercher que des émotions artistiques ou des amusements délicats.

Là s'est groupée cette élite d'acteurs et d'actrices que j'ai montrés grandissant en fortune, en considération, en talent. Aux noms mentionnés dans ces pages, j'ajouterai ceux de quelques artistes que je n'ai pas eu l'occasion de citer ici, mais que j'ai eu

souvent le plaisir d'applaudir. C'est Willard, Wilson Barrett et Forbes Robertson; c'est Charles Wyndham, dont le jeu brillant et sûr ferait honneur à nos meilleurs sociétaires de la rue Richelieu; c'est Robson, dont le comique si humain fait presque une pièce réaliste de *Liberty hall;* Lionel Broogh qui, depuis trente ans, imprime un cachet de fantasque originalité à tous ses rôles; c'est Evelyn Millard qui rappelle Mrs Patrick Campbell sans la singer et Kate Rorke qui est, au contraire, l'antithèse vivante de la grande artiste et qui incarne la bienfaisante fraîcheur des chastes tendresses, l'innocence qui rit ou qui pleure, comme Mrs Campbell personnifie l'amour inquiet et périlleux; c'est Winifred Emery, talent souple et varié auquel le caprice et la passion conviennent aussi bien que le dévouement et la vertu. La liste est loin d'être complète.

Il y a toujours eu de bons artistes, mais ce qui avait constamment fait défaut avant les Bancroft, c'était l'unisson. Aujourd'hui, les « ensembles » scéniques sont beaucoup meilleurs, et ils deviendraient excellents s'il n'y avait un perpétuel va-et-vient dans le monde théâtral qui nuit à l'homogénéité des troupes.

L'art de la mise en scène n'existait pas. Non seulement il existe aujourd'hui, mais il a atteint une sorte de perfection. Je ne parle pas des magnificences

et des trompe-l'œil de Drury-Lane, quoique je n'en fasse point fi, mais de ce cadre approprié, de cette sévère exactitude dans le détail historique ou dans l'accessoire moderne, de cette « atmosphère respirable », suivant la formule d'Irving, dont un intelligent metteur en scène doit envelopper l'action. J'ai déjà indiqué les restitutions shakspeariennes du Lyceum. Personne ne s'entend aussi bien que M. Tree, du Haymarket, à donner une échappée de la véritable vie mondaine ou à rendre perceptible à nos sens la poésie que l'auteur a eue dans l'esprit lorsqu'il concevait son drame, M. Haddon Chambers a dû le remercier pour ce yacht qui filait si rapidement devant les Aiguilles de l'île de Wight, sous une tombée de blanche clarté lunaire, tandis que le dénouement du drame empruntait au décor une austère et solennelle grandeur. Dans la même pièce, lorsque Harold, après une nuit d'insomnie, ouvrait sa fenêtre et qu'on découvrait les champs endormis sous la vapeur matinale, avec la fraîche et joyeuse lumière pénétrait dans la chambre un gazouillis d'oiseaux, la chanson confuse des nids qui s'éveillent. C'était une sensation charmante et rare, qui servait d'andante à de très hautes émotions.

Il semble que les auteurs dramatiques n'aient pas en matière de mise en scène toute l'autorité qu'ils souhaiteraient. Mais ne serait-ce pas que, pour une

raison ou pour une autre, leur compétence, à part quelques exceptions, est inférieure à leurs prétentions ? C'est assez l'usage de se plaindre des acteurs-directeurs et de les signaler comme un des obstacles qui retardent le complet épanouissement du drame national. C'est là une question de ménage, et il ne fait pas bon se jeter entre Sganarelle et sa moitié. Il est possible que certains acteurs-directeurs succombent à la facile tentation de se commander des rôles sur mesure et demandent aux jeunes auteurs qu'ils emploient encore plus de docilité que de talent. Il est possible aussi que la rancune d'un dramaturge refusé, d'un artiste mis au second plan, ait quelque peu grossi le mal. Passez en revue l'auteur-directeur, qui a sa vanité personnelle, son credo littéraire et sa coterie à servir, le directeur-commerçant pour qui les questions d'art sont réglées par le bilan de fin d'année, le directeur-homme du monde, amateur de théâtre et surtout amateur de femmes : vous verrez que chacun a ses défauts et ces défauts ne le cèdent point à ceux de l'acteur-directeur.

Un autre obstacle, c'est la censure. J'ai montré combien elle est absurde en principe ; j'ai le devoir d'ajouter que, dans la pratique, elle est assez raisonnable. Elle a encore, de temps à autre, des retours offensifs de susceptibilité, des rechutes de pudeur.

J'ai lu, ces jours-ci, un drame émouvant, dû à

M. William Heinemann, le célèbre éditeur, dont l'esprit d'initiative est bien connu dans le monde de la librairie et qui est aussi fort capable de se faire un nom dans celui du théâtre. La censure a interdit *The first step :* cette pièce risquait d'apprendre aux Londoniens qu'il existe, dans leur grande ville, des couples que le *Registrar* n'a pas associés et que le clergyman n'a pas bénis, des gentlemen qui se grisent et qui battent leurs maîtresses, des jeunes filles qui sortent de chez elles le matin et ne rentrent pas le soir. La censure a cru devoir leur épargner cette révélation.

Encore une fois, le cas est rare. La censure se modifie peu à peu, comme les gardiens de la Tour, qui, il y a quelques années, sans en rien dire à personne, ont remplacé leur haut-de-chausses par un pantalon. Ce pantalon, je le sais, ne va pas avec le chaperon, le doublet et la hallebarde, mais c'est là notre pauvre manière à nous d'imiter la nature en ses transformations. La censure n'a qu'une façon de se moderniser tout à fait : c'est de disparaître. Elle disparaîtra, mais d'une façon lente et graduelle, en limitant son action aux cas essentiels, et, par là, elle se fera souffrir quelque temps encore. Quand enfin on viendra lui donner le coup de grâce, on s'apercevra qu'elle a cessé de vivre et de fonctionner.

Alors qui héritera de la censure ? qui sera censeur, lorsqu'il n'y aura plus de censeur ? Le public lui-même, le public, représenté non seulement par les plus délicats, mais par les plus rigides et les plus tracassiers de ses membres. En d'autres termes, les puritains veilleront. Et, après tout, pourquoi pas ? Ne sont-ils pas une des forces de l'âme nationale, une des raisons qu'a l'Angleterre d'être au monde ? Ce sont les ennemis nécessaires du théâtre : ils dureront autant que lui. Quand ils le lâcheront, c'est que leur fin ou la sienne sera proche, et celle de l'Angleterre ne serait pas loin.

Nous ne choisissons pas de vivre : nous y sommes forcés. Comme toute chose, le drame anglais a subi cette loi. L'ordonnance du conseil qui a assimilé la production dramatique des étrangers à celle des nationaux, au point de vue de la propriété littéraire, a rendu la traduction et l'adaptation presque impossibles, à force d'être onéreuses. De ce jour-là, il a fallu inventer, être original, être soi-même, et voilà le drame obligé de naître !

Le vote du Congrès américain, qui, en 1890, a assuré une protection à la propriété des auteurs anglais, a mis fin au système de garder les pièces en manuscrit. Du moment que l'impression était sans danger, comment eût-on dédaigné cette nouvelle source de profit, cette seconde forme de succès? On

s'est donc mis à imprimer. Mais pour être vraiment lue, il faut qu'une pièce ait été vraiment écrite, et voilà le drame obligé à devenir littéraire! Aujourd'hui il l'est plus qu'à demi.

Je me suis posé, en commençant, la question que voici : « Y a-t-il, à l'heure actuelle, un drame anglais vivant? » Pour être vivant, il fallait que le drame exprimât les idées et les passions du temps, et pour être anglais, il devait être la ressemblance fidèle, la complète synthèse de tous les éléments du génie national. Or le drame, pour diverses causes, n'était pas de son temps. Ces causes, que j'ai signalées et discutées, étaient :

1° La timidité imposée par des mœurs trop sévères;

2° L'impossibilité où se trouvaient les auteurs d'observer la société;

3° La religion de Shakspeare, qui paralysait l'imagination en lui offrant un modèle trop grand et des formes périmées.

Ces causes, l'une après l'autre, ont disparu. L'idéal moral s'est élargi et a livré un domaine plus vaste au dramaturge. Le dramaturge lui-même a appris à connaître la vie autrement que dans les coulisses d'un théâtre ou dans l'arrière-salle d'un cabaret. Il a étudié d'après nature, au lieu de copier Goldsmith ou Sheridan. Shakspeare n'a jamais été moins imité,

peut-être parce qu'il n'a jamais été mieux rendu ni mieux compris.

Mais qui empêchait le drame d'être « anglais » ? C'est nous, c'est notre théâtre, où les auteurs londoniens ont si longtemps puisé, d'abord avec une avidité et une indiscrétion sans égales, plus tard avec honnêteté et avec discernement. Au risque de blesser mes compatriotes, je suis contraint d'énoncer ici mon absolue conviction. Sauf en ce qui touche le jeu des acteurs, l'influence française a été néfaste pour le drame anglais. Nos écrivains dramatiques ont enrichi quelques directeurs de Londres ; ils ont pesé trente ans sur les dramaturges britanniques, et ont étouffé leur originalité, sans tirer grand profit de cette tyrannie involontaire. Encore s'ils leur avaient appris les secrets de leur métier ! Mais les Anglais ont été des disciples maladroits de Scribe et de Sardou, pendant que la philosophie de Dumas et d'Augier restait pour eux lettre close.

Enfin l'influence française est redevenue ce qu'elle devait être. Les deux théâtres, replacés sur le pied d'égalité, s'emprunteront, de temps à autre, soit des idées de pièces qui, traitées différemment des deux côtés de la Manche, serviront à mesurer la divergence ou la similitude des deux sociétés, soit des pièces tout entières qui, traduites littéralement, donneront à Paris l'image parfaite de la vie londonienne,

à Londres l'exacte reproduction de nos mœurs véritables. Pendant ce temps, le drame, débarrassé de toutes ses lisières, cherchera sa voie. Il est capable de la trouver tout seul, mais je suis persuadé que les pièces d'Ibsen peuvent l'y aider. A ce nom d'Ibsen, quelques lecteurs croiront voir une contradiction dans mon raisonnement. « Comment! pour rendre le drame anglais à lui-même, il faut le soustraire à l'influence étrangère, et vous l'envoyez à l'école en Norvège! »

J'ai répondu d'avance à cette objection; j'ai prouvé qu'Ibsen, en Angleterre, n'était pas un étranger. Il semble avoir écrit pour les Anglais, il leur donne à peu près le théâtre que leur eût donné leur Shakspeare s'il vivait parmi nous. J'écris cette phrase avec sérénité, convaincu que, si dans vingt ans je suis en ce monde ou si on me lit encore après que j'en serai sorti, nul n'aura la tentation de me la reprocher. Pour les races du Nord tout au moins, Ibsen n'est pas une mode, mais une ère.

Ce que cherche le drame anglais, ce qu'il est en train de créer, — avec ou sans le secours d'Ibsen, — c'est une forme nouvelle pour traduire ce dualisme qui a frappé et déconcerté tous les observateurs, nationaux et étrangers, Matthew Arnold, Emerson, Taine, et j'ajouterai M. Émile Montégut à cette belle compagnie de grands esprits. Pour ma part, j'ai quel-

quefois essayé de m'expliquer ce dualisme par le mariage, orageux mais fécond, du Saxon et du Celte, par l'effort, éternellement vain et éternellement renouvelé, que font les deux éléments réfractaires pour se fondre et s'unir. Le drame du XVIe siècle est sorti, à une heure mémorable et émouvante de l'histoire, d'un de ces embrassements entre des êtres jeunes et vigoureux, où il entre un peu de violence et de folie.

Le drame actuel est né de parents âgés, dans un temps ennuyeux et triste. L'enfant est délicat et demande des soins. Tout de même il a les traits de ceux qui l'ont jeté dans la vie. Une race de héros qui sont aussi des pirates, une race poétique et commerçante, qui méprise la mort et aime l'argent, qui entremêle la passion et le calcul, le rêve et l'action, qui a fait la charge de Balaklava et la rafle des actions de Suez, ne peut trouver son expression littéraire ni dans l'idéalisme pur, ni dans le réalisme sans mélange. La « tranche saignante de vie » n'éveille en elle aucun appétit, « l'art pour l'art » la laisse merveilleusement indifférente. Elle est, d'ailleurs, rassasiée de moralité. Elle traverse une heure de torpeur sensuelle qui n'est pas sans charme, étonnée et comme hésitante devant la fatigue d'une société à refaire, d'une civilisation à rebâtir. Elle veut et ne peut oublier ces problèmes, ce terrible lendemain

dont nous sommes partout menacés. C'est pourquoi son sensualisme est tempéré, affiné, attristé de philosophie. Et dans cette situation, ce qu'elle demande au drame, ce n'est ni de l'amuser, ni de la passionner, mais de la faire songer.

FIN

TABLE

—

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 5686-3-96. — (Encre Lorilleux).

This book should be returned
the Library on or before the last da
stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

